







**Instituto Politécnico de Tomar**

**Escola Superior de Tecnologia de Tomar**

**Fernando Ruivo Pereira dos Santos Morte**

**LIVROS PROIBIDOS:  
Estudo e Design de uma Coleção de Livros**

Projecto

Orientado Por:

Dr. Luís Filipe Cunha Moreira - Escola Superior de Tecnologia de Tomar  
Instituto Politécnico de Tomar

Mestre Paula Alexandra Costa Leite Pinto Pereira  
Doutora Maria João Bom Mendes dos Santos  
Dr. Luís Filipe Cunha Moreira  
Escola Superior de Tecnologia de Tomar - Instituto Politécnico de Tomar

Projecto apresentado ao Instituto Politécnico de Tomar  
para cumprimento dos requisitos necessários  
à obtenção do grau de Mestre em Design Editorial









# Resumo

A proibição e censura de livros é uma prática que tem ocorrido frequentemente ao longo da história, resultando de motivos e circunstâncias variadas. O seu objetivo, no entanto, tende a ser constante: Impedir a difusão do pensamento e/ou de informação.

Este projeto tem como fim aprofundar e desenvolver conhecimentos e competências teórico-práticas em Design de Livro, adquiridas no primeiro ano do Mestrado em Design Editorial. Pretendo conceber e produzir uma coleção de livros que foram alvo de censura ou impedidos de circular, descrevendo todo o processo do design e do planeamento económico de produção.

**PALAVRAS-CHAVE:** design do livro, coleção, paginação, censura, liberdade de imprensa, literatura



# Abstract

Book banning and censorship occurs frequently throughout history, due to various reasons and circumstances. Its goal, however, tends to be the same: To suppress the spreading of thought and/or information.

This project intends to further develop knowledge and skills in Book Design, acquired during the first year of the Master in Editorial Design. I intend to conceive and produce a collection of books that have been censored or banned, while describing the entire process of design and production planning

**KEYWORDS:** book design, collection, pagination, censorship, freedom of press, literature



# Agradecimentos

Agradeço ao Dr. Luís Moreira por todo o apoio e supervisão no decorrer deste projeto. A sua orientação e disponibilidade permitiram-me aprender e pôr em prática da melhor forma em todas as etapas deste trabalho.

À minha família, pelo apoio incondicional e paciência e por toda a confiança que em mim depositaram.

Ao Sr. Rui Oliveira, Diretor de Produção da Gráfica Maiadouro e ao Dr. Manuel Bragança, pela ajuda e informação disponibilizada relativamente à produção Gráfica e orçamentação da coleção de livros deste Projeto.

Ao Dr. Michael Shelden, Helene Férey, Joe Petro, Donald C. Farber e Noah Eaker pela ajuda e disponibilidade.

À Maria, aos meus colegas e também a todos os professores do Mestrado em Design Editorial, com os quais tive o privilégio de adquirir competências postas em prática neste projeto. Obrigado.





# Índice Geral

Índice de imagens	15
Índice de tabelas	17
Introdução	19

## **PRIMEIRO CAPÍTULO** - Contextualização do objeto de estudo: O Livro Proibido 21

### **PARTE A** - Preâmbulo 23

### **PARTE B** - Porque e como se proibem os livros? 25

1. A importância do livro como veículo do pensamento	25
O Livro e o Registo da memória	25
O circuito de comunicação de Darnton	26
2. O poder do livro como instrumento de mudança social, cultural e política	28
O que é o poder?	28
O poder da palavra: Superstição e Elitismo	28
O Papel da imprensa na perceção do livro	29
O livro e a mudança	29
3. Quais os motivos que levaram à proibição de livros?	30
A proibição de livros por motivos políticos e religiosos	30
A proibição de livros por motivos sociais em países democráticos	31
A obra e a sua perceção pública	32
4. De que forma se banem livros?	33
Biblioclastia	33
A proibição institucional dos livros	33
A “proibição” não jurídica dos livros por grupos conservadores	34

### **PARTE C** - Alguns casos mais relevantes de proibição de livros 35

5. A Inquisição e o Index Librorum Prohibitorium	35
6. Sobre as obras incluídas nesta coleção	36
Cândido	36
O Coração das Trevas	37
1984	38
Matadouro Cinco	39
Os Versículos Satânicos	39
7. O que podemos aprender com Fahrenheit 451	43
8. Samizdat	45
“Auto-publicação”	45
Uso do termo no ocidente	45
O fenómeno cultural dos textos proibidos	46
9. Os livros Eletrónicos	47
A Destruição de livros eletrónicos	47

<b>SEGUNDO CAPÍTULO : Design da coleção “Ideia Livre”</b>	<b>49</b>
1. A marca “Ideia Livre”	51
Introdução	51
O logótipo	52
2. A escolha das Obras	53
3. A edição dos textos	55
4. Dimensões de página e grelha	56
5. Estudo de leitura e escolha de tipos de letra	58
Folha de Rosto	61
Hífens, En dash e Em dash	62
Outras considerações tipográficas	62
6. Design das Capas	63
Cândido	66
O Coração das Trevas	67
1984	68
Matadouro Cinco	69
Os Versículos Satânicos	70
 <b>TERCEIRO CAPÍTULO: Custos de Produção</b>	 <b>73</b>
1. Materiais, produção e tiragem inicial	75
Custo de produção material	75
Textos	77
Imagens	78
3. Custos de licença das Fontes	81
4. Tradução e Custos adicionais	82
5. Custo total estimado, preço de venda ao público e custo de direitos de autor	83
 Conclusão	 87
Referências Bibliográficas	91
Anexos	93

# Índice de Imagens

<b>Figura 1</b> - Escrita cuneiforme Suméria em argila (1900-1600 a.c.)	23
<b>Figura 2</b> - Circuito de comunicação de Robert Darnton	27
<b>Figura 3</b> - Destruição de “livros proibidos” pelo Partido Nazi na Alemanha (1933)	34
<b>Figura 4</b> - Manifestação de ódio contra Rushdie	42
<b>Figura 5</b> - Exemplar de Os Versículos Satânicos é queimado por manifestantes.	42
<b>Figura 6</b> - Primeira edição de Fahrenheit 451 Ballantine Books, 1953	43
<b>Figura 7</b> - Adaptação de Fahrenheit 451 para o cinema, 1966	44
<b>Figura 8</b> - Publicação “Samizdat” soviética (anos 70 – 90 )	45
<b>Figura 9</b> - Edição samizdat polaca de O triunfo dos Porcos, de George Orwell	46
<b>Figura 10</b> - Estudo inicial para o logótipo “Ideia Livre” nº1	52
<b>Figura 11</b> - Estudo inicial para o logótipo “Ideia Livre” nº2	52
<b>Figura 12</b> - Estudo inicial para o logótipo “Ideia Livre” nº3	52
<b>Figura 13</b> - Logótipo final “Ideia Livre”	53
<b>Figura 14</b> - Versão vertical do logótipo para uso na lombada dos livros.	53
<b>Figura 15</b> - Obras frequentemente atacadas	54
<b>Figura 16</b> - Versão final da grelha final de 33 linhas usada na coleção de livros.	57
<b>Figura 17</b> - Tipos de letra clássicos Sabon LT e Fournier MT	58
<b>Figura 18</b> - Tipos de letra contemporâneos Fournier e Poly	59
<b>Figura 19</b> - Comparação de contraste entre os 4 tipos de letra	59
<b>Figura 20</b> - Gráfico de resultados do estudo de leitura realizado.	60
<b>Figura 21</b> - Tipo de letra FF DIN	60
<b>Figura 22</b> - Folha de rosto	61
<b>Figura 23</b> - Hífen, En dash e Em dash	62
<b>Figura 24</b> - Capa de “Irmãos Karamazov”, Penguin	63
<b>Figura 25</b> - Layout da capa	64
<b>Figura 26</b> - Capa “1984”, Penguin 1951	65
<b>Figura 27</b> - Capa “1984”, Penguin 1978	65
<b>Figura 28</b> - Capa “1984”, Penguin 1984	65
<b>Figura 29</b> - Capa “1984”, Penguin 2013	65
<b>Figura 30</b> - Capa “1984”, Signet 1954	65
<b>Figura 31</b> - Capa “1984”, Signet 1961	65
<b>Figura 32</b> - Capa “1984”, Signet 1985	65
<b>Figura 33</b> - Capa “1984”, Anos 90	65
<b>Figura 34</b> - Capas de “Os Versículos Satânicos” (Edições Britânica e Americana)	66
<b>Figura 35</b> - Capa final da obra “Cândido”, Coleção Ideia Livre.	66
<b>Figura 36</b> - Capa final da obra “O Coração das Trevas”, Coleção Ideia Livre.	67
<b>Figura 37</b> - Máscara africana (Esboço inicial para capa de “O Coração das Trevas)	67
<b>Figura 38</b> - Ilustração para contracapa de “O Coração das Trevas”	68
<b>Figura 39</b> - Capa final da obra “1984”, Coleção Ideia Livre.	68
<b>Figura 40</b> - Capa final da obra “Matadouro Cinco”, Coleção Ideia Livre.	69
<b>Figura 41</b> - Bombardeiro britânico Lancaster	69
<b>Figura 42</b> - Capa final da obra “Os Versículos Satânicos”, Coleção Ideia Livre.	70
<b>Figura 43</b> - Arcanjo Gabriel “The Wonders of Creation and the Oddities of Existence” (Séc XIV)	70
<b>Figura 44</b> - Azulejo indiano (Séc. XVI) e reprodução em desenho vetorial.	71

<b>Figura 45</b> - Capas dos 5 títulos da coleção "Ideia Livre"	71
<b>Figura 46</b> - Capa de "Os Versículos Satânicos", Ideia Livre	77
<b>Figura 47</b> - Capa de "1984", Ideia Livre	77
<b>Figura 48</b> - Capa de "Matadouro Cinco", Ideia Livre	78
<b>Figura 49</b> - Retrato do autor Kurt Vonnegut	78
<b>Figura 50</b> - "Holland House Library Suffers Damage"	79

# Índice de Tabelas

<b>Tabela 1</b> - Custo de produção e materiais	76
<b>Tabela 2</b> - Custo em € de Direitos de Autor das Imagens	80
<b>Tabela 3</b> - Custo em € de licença de fontes por título	81
<b>Tabela 4</b> - Custo total em € (Custo de direitos de autor dos textos não incluído)	83
<b>Tabela 5</b> - P.V.P. proposto e custo de direitos de autor	84
<b>Tabela 6</b> - Custo Total de produção da coleção Ideia Livre	84
<b>Tabela 7</b> - Tiragem coberta pelo custo do adiantamento	85



# Introdução

O livro é algo que nos dias de hoje tomamos frequentemente como garantido. É ubíquo, constante e dá-nos o conforto de estar sempre disponível, o que remete a nossa atenção para o passado histórico quando se ouve falar em proibição de livros. É um erro ingénuo, embora compreensível, de alguma maneira. Ainda se proíbem livros. E se a publicação em massa e as formas de armazenamento de informação modernas tornam fútil a tentativa de destruição de todas as cópias de um livro (e, consequentemente, da obra em si), ainda se queimam livros numa tentativa simbólica de matar a ideia.

Este projeto tem como intenção contrariar o esforço destrutivo que atingiu algumas das mais importantes obras da literatura mundial ao dar a conhecer ao público aquilo que, por vontade de alguns, teria sido irremediavelmente perdido. Para celebrar a liberdade de imprensa e a perseverança do pensamento humano, pretendo apresentar uma coleção de cinco obras literárias e dissertar todo o processo da sua conceção, design, execução e planeamento económico. Os livros serão produzidos em capa mole tendo em conta a redução de custos desnecessários, com o objetivo de oferecer ao público um produto de qualidade a um preço acessível. Para unificar e contextualizar esta coleção criarei uma editora fictícia especializada na publicação de “livros proibidos”.

No primeiro capítulo deste projeto falarei, de uma forma algo aprofundada, sobre a importância do livro na história da humanidade como produto e gerador de conhecimento, do seu significado como objeto e dos motivos e mecanismos que levam à sua proibição. Pretendo dar destaque às obras que serão incluídas na coleção, analisando os motivos e o contexto em que foram banidas.

O processo de conceção e design dos livros será dissertado no segundo capítulo. Justificarei as escolhas efetuadas relativamente à criação da marca, à edição de textos, ao design (e paginação) dos livros e ao design das capas tendo em conta considerações importantes, gerais e particulares, sobre o design de livros.

O terceiro capítulo incidirá nos custos de produção e de direitos autorais que a publicação desta coleção poderia implicar. Terei em conta a orçamentação dos materiais e da produção dos livros, assim como os custos da propriedade intelectual.





A man in a light-colored shirt and dark trousers is seen from the side, looking at books on a shelf. The background is filled with bookshelves and a large sign that reads "BANNED". The entire image has a teal overlay.

# PRIMEIRO CAPÍTULO

---

CONTEXTUALIZAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO  
**O LIVRO PROIBIDO**



## PARTE A //

# PREÂMBULO

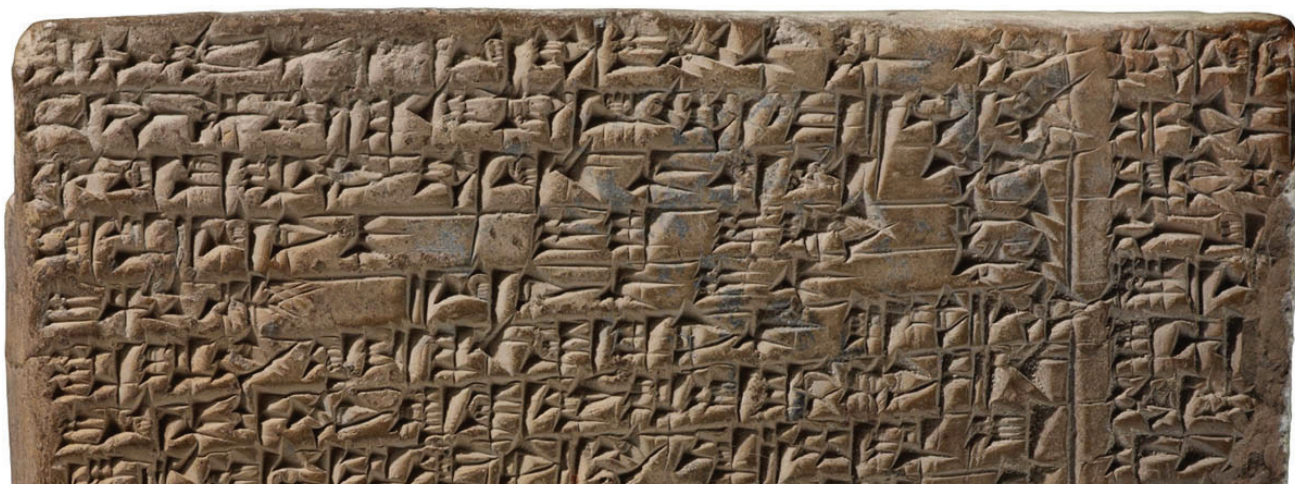
Em 450 A.C., o filósofo grego Anaxágoras escreveu que o sol era uma pedra que ardia e que a lua, feita do mesmo material que a Terra, meramente refletia os raios solares. Acusado de blasfêmia, Anaxágoras foi expulso de Atenas e os seus escritos foram queimados.

A partir do momento em que ganhou forma física, a palavra tornou-se vulnerável a uma nova forma de destruição. A escrita foi, e é, a forma histórica que o Homem inventou de registar o pensamento. É graças à escrita que podemos ler aquilo que os Homens pensaram há milhares de anos e acumular conhecimento ao longo das eras. Sem ela, as observações que fizemos sobre o nosso meio e sobre nós próprios teriam sido perdidas pelo simples facto de que o material tem tendência a resistir melhor, e de forma imutável, do que aquilo que é incorpóreo e que depende da falibilidade e subjetividade da tradição oral. Como diz Fernando Báez na sua obra sobre a destruição de livros: «O livro dá volume à *memória humana*.» (BÁEZ, 2009: 15)

Foi na Suméria, o berço da escrita, que se escreveram e destruíram os primeiros livros, há aproximadamente 5300 anos. Muitos não sobreviveram devido a cheias e à fragilidade da argila em que eram escritos, mas uma grande parte foi destruída por mão humana antes de ter qualquer oportunidade de resistir ao tempo. Foi também aqui, que o livro começou a ganhar um carácter místico e sobrenatural e a sua invenção foi atribuída a Nidaba, a deusa dos cereais. Uma lenda Suméria conta que Enmekar (2750 a.c.), rei da cidade de Uruque, foi condenado a beber água putrefacta do inferno por não ter deixado escritas as suas façanhas. Outro mito fala de um outro rei de Uruque que decidiu inventar a escrita, porque o seu principal mensageiro fez uma viagem demasiado longa e, ao chegar ao seu destino, estava tão cansado que não pôde dizer nada. Desde então considerou-se mais adequado enviar as mensagens por escrito. É interessante pensar que os zigurates ou templos escalonados da Sumé-

**Figura 1**

Escrita cuneiforme Suméria  
em argila (1900-1600 a.c.)



ria construíram-se com o mesmo material com que se fabricaram os primeiros livros, ou seja, com argila.

As três principais religiões Abraâmicas (Judaísmo, Cristianismo e Islão) têm como peça central, três livros correspondentes: O Antigo Testamento, O Novo Testamento e o Alcorão. As “propriedades místicas” do livro nascem, em parte devido ao papel que muitos consideraram ter como meio de comunicação unilateral entre o mundo divino e o mundo terreno, mas também devido à percepção elitista do ato de ler e registrar palavras, que muito poucos compreendiam na altura. O que era escrito tinha mais força, não só por transcender a mortalidade humana mas também pela validação atribuída pela própria forma do livro como objeto. O livro tornou-se símbolo de conhecimento, e o domínio da escrita e sobre a escrita tornou-se uma forma de poder.

O poder do livro foi por vezes instrumento de mudança e teve o impulso suficiente para derrubar o status quo da época. Quando aqueles que tinham o poder se sentiram ameaçados por palavras que falavam contra os seus interesses, aproveitaram-se da vulnerabilidade física da escrita para tentar destruir a ideia. Calígula tentou destruir a obra de Homero em 35d.c. por considerar que expressava ideais gregos de liberdade. Numa altura em que a Grécia se encontrava ocupada por Roma, o Imperador viu a destruição dos poemas épicos como um meio de reforçar o domínio na região e reprimir quaisquer sentimentos revolucionários. Caso tivesse sucedido e a obra de Homero tivesse sido perdida, a cultura ocidental teria tomado uma forma que de certeza consideraríamos irreconhecível.

Outras obras não tiveram a mesma sorte e foram lançadas ao fogo, muitas vezes juntamente com os seus autores, destruindo simultaneamente o Homem e a ideia. John Milton, em *Areopagítica* (1644) afirma que «(...) *quem destrói um bom livro mata a própria razão* (...)» (MILTON, 1932: 6)

# PARTE B //

## PORQUE E COMO SE PROIBEM OS LIVROS?

### 1. A importância do livro como veículo do pensamento

#### O Livro e o Registo da memória

No início da era digital, W. J. T. Mitchell referiu-se ao livro como «*Flocos de árvore embrulhados em vacas mortas*». (FINKELSTEIN; ALISTAIR, 2006:2) Esta comparação, apesar do seu cinismo, resume acertadamente aquilo que o livro é e foi nos dois últimos séculos (o papel feito de madeira só foi patenteado com sucesso em 1845). Isto, claro, se conseguirmos separar o livro-objeto da sua função e significado histórico.

A função do livro é o registo de informação. O processamento humano da informação resulta no conhecimento, a consciencialização de factos sobre o meio, objetos, fenómenos, ou pessoas. É inegável a importância deste processo intelectual em qualquer aspeto relativo à atividade humana. «(...) *a nossa capacidade de funcionar é frequentemente determinada pela exatidão e pela forma como usamos a informação e o conhecimento disponíveis.*» (FINKELSTEIN; ALISTAIR, 2006:28) E se os primeiros livros se limitavam ao registo de pensamentos simples e normalmente de carácter utilitário, com o desenvolvimento social e cultural das civilizações os livros vieram a dar forma física a admiráveis manifestações da expressão criativa do espírito humano.

A escrita é uma ferramenta que por si só não possui limites. Estes estão presentes na linguagem ou na capacidade literária do autor, mas a escrita é capaz de representar qualquer pensamento verbal, seja ele simples como uma quantidade ou complexo como um poema épico, da mesma forma que uma tela e um número reduzido de cores pode, em teoria, representar visualmente qualquer imagem que o olho e o cérebro humano possam descodificar. O que pode ser pensado ou dito em palavras pode sempre ser escrito.

Para além de preservar o pensamento, o livro tem ainda a particularidade de por si só, isto é, independentemente do seu conteúdo ou autor, possui uma carga simbólica que adquiriu gradualmente com o passar dos tempos. Este simbolismo é simultaneamente produto e modelador da sociedade e da forma como o Homem apreende as coisas. É claro que o mesmo se pode dizer de muitos outros objetos, sejam eles feitos pela mão humana ou ocorram simplesmente na natureza. A ampulheta e o coração são exemplos de objetos que transcenderam a sua função, graças ao engenho poético do Homem, e vieram a representar em várias culturas, o tempo e o amor, respetivamente. Seria, com certeza, pouco satisfatório afirmar que a construção das civilizações se ba-

seu num ou noutro, mas podemos dizer com confiança que foi o livro, nas várias formas que tomou ao longo das eras, sempre com o propósito de armazenar informação, que possibilitou o progresso social, cultural e tecnológico do Homem.

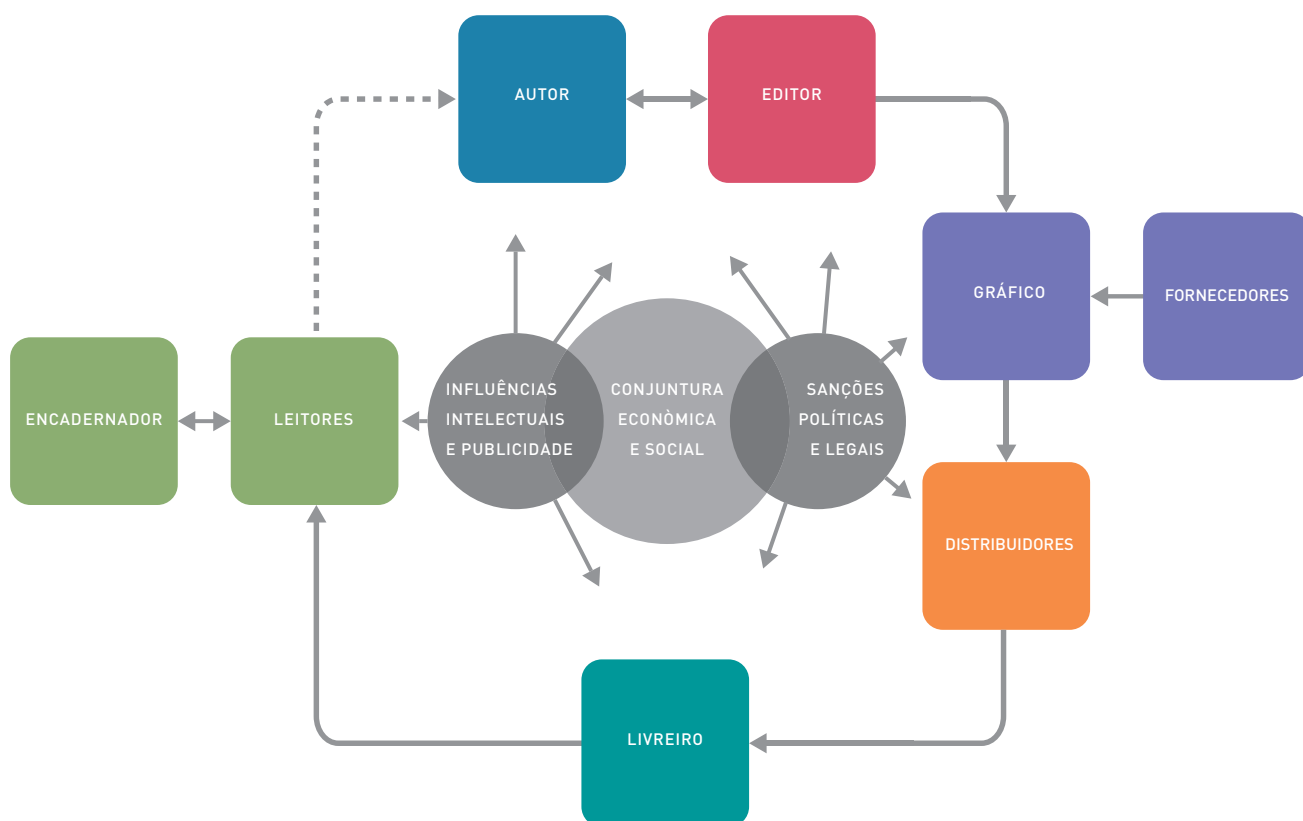
A civilização é construída com livros, através da acumulação, conservação e difusão do conhecimento. Pensamentos e observações que morreriam com aqueles que os tiveram ou que os ouviram tiveram no livro uma forma de chegar imutavelmente às gerações seguintes. A falibilidade da tradição oral é assim superada. Os livros, partindo do princípio que resistem à ação do tempo e dos elementos sobre os materiais, são “máquinas do tempo” que permitem a quem os lê saber o que foi pensado pelos homens que os escreveram há séculos ou milhares de anos atrás. Para além de ultrapassar a barreira temporal, o livro é historicamente uma forma eficaz de superar a barreira física da distância. Sendo portátil e possível de reproduzir, permite a difusão de informação e conhecimento. À semelhança de outras mercadorias, os livros foram trocados pelo Homem e o comércio teve um papel importante na sua proliferação pelo mundo.

Uma das características mais fascinantes do livro é poder gerar novo conhecimento e gerar outros livros.

### O circuito de comunicação de Darnton

O historiador cultural e pioneiro do campo da história do livro Robert Darnton propôs, no ensaio *The Case for Books* (1995) um modelo geral para a análise da forma como os livros se propagam pela sociedade. Admitindo que as condições são muito variáveis de lugar para lugar e de época para época, Darnton argumenta que os livros impressos tendem a ter um ciclo de vida muito semelhante.

Este modelo pode ser descrito como um circuito de comunicação que vai do autor ao editor, ao impressor, ao distribuidor, ao livreiro e ao leitor. Por influenciar o autor antes e depois do ato da escrita, o leitor fecha o circuito. Autores também são leitores. Lendo e associando-se a outros leitores e autores, criam noções de género, estilo e ideia geral de iniciativa literária que afeta os seus textos, quer escrevam obras literárias ou manuais técnicos. Um autor pode usar o seu trabalho para responder a críticas sobre a sua obra anterior, ou prever reações causadas pelo texto. Ele dirige-se a leitores implícitos e recebe a resposta de críticos explícitos. O circuito assim se completa. Transmite mensagens, transformando-as no caminho, enquanto passam do pensamento à escrita e daí aos caracteres impressos, até voltarem ao pensamento. Este processo influencia e é influenciado pelas suas relações com os outros sistemas – económicos, sociais, políticos e culturais – presentes no ambiente que o rodeia.



**Figura 2**  
Circuito de comunicação  
de Robert Darnton



## 2.O poder do livro como instrumento de mudança social, cultural e política

### O que é o poder?

Tendo examinado a importância do livro como forma de materialização do pensamento, e da forma como ele incentiva a produção de novo conhecimento e consequentemente de novos livros, iremos agora debruçar-nos mais aprofundadamente sobre a forma como ele transcende a sua função e se transforma numa manifestação e num objeto de poder.

Bertrand Russell afirma que «(...) o conceito fundamental das ciências sociais é o poder, no mesmo sentido em que a energia é o conceito fundamental da física.» (RUSSELL, 1990: 13) Para Russell, o Poder é a capacidade que o indivíduo tem de atingir objetivos. Neste caso, em que falamos de poder social, este consiste no poder sobre pessoas. Russell explica que, tal como a energia, o poder toma várias formas, tais como a riqueza, o armamento, a autoridade civil e a influência sobre a opinião, concluindo que: «As leis da dinâmica social são – assim o sustentarei – apenas capazes de ser formuladas em termos de poder nas várias formas deste.» (RUSSELL, 1990: 14)

Posto isto, argumento que o conhecimento é também uma forma de poder. O livro, como produto e fomentador de conhecimento, adquire assim um estatuto de autoridade intelectual. O poder do livro, no entanto, não se resume a este símbolo do saber. Ao longo dos tempos a autoridade do livro tomou outras formas e outros significados.

### O poder da palavra: Superstição e Elitismo

A escrita Egípcia, tal como a Suméria, era domínio de uma elite da sociedade. Os hieróglifos, uma escrita mais sofisticada «cujo propósito era a comunicação política, e não económica» (FINKELSTEIN; ALISTAIR, 2006: 29), eram reservados à «escrita de “palavras divinas” (...) para registos no espaço sagrado da permanência.» (FINKELSTEIN; ALISTAIR, 2006: 29). Esta reverência pelo carácter sagrado da palavra foi transmitida às culturas da região da Palestina e veio a ser incluída na bíblia Hebraica. Apesar das diferenças óbvias entre o uso e a evolução dos seus sistemas de escrita, estas três culturas são unidas pela crença no peso e na conceção das palavras como veículos de poder.

A autoridade da palavra escrita tornou-se também uma peça fundamental da religião mais influente a emergir da Palestina, o Cristianismo. Apesar de no início se apoiarem principalmente na tradição oral, as comunidades cristãs desenvolveram um conjunto de doutrinas unificadas que beneficiaram da portabilidade do livro para espalharem a sua mensagem. Isto permitiu que a religião se espalhasse por todo o mediterrâneo. «O cristianismo conquistou o Império Romano devido à sua capacidade de oferecer uma mensagem universal apelativa à cultura grega e latina.» (FINKELSTEIN; ALISTAIR, 2006: 30)

O Império Romano eventualmente caiu e o cristianismo herdou a sua dimensão. Tornando-se numa instituição cada vez mais poderosa, a Igreja Católica autodeclarou-se a única fonte da verdade, que lhe foi passada pelos apóstolos. A Bíblia, o seu livro sagrado, tornou-se o símbolo da autoridade sobre todos os assuntos.

Seria imperdoavelmente injusto e redutor dizer que a importância do livro é mérito das religiões. No entanto, é inegável que estas superstições – as primeiras tenta-



tivas do Homem de explicar os fenómenos naturais quando não tinha outra forma de os compreender, e que ainda hoje são importantes para muitas pessoas – estando intimamente associadas ao livro, tiveram uma forte influência no estabelecimento do seu estatuto. Há que ter em conta que, durante muitos séculos, em que a escrita era compreendida por muito poucos – o que por si só contribuiu para que tivesse ganho um aspeto místico – a Bíblia era para muita gente o único livro que conheciam, e o único contacto que tinham com ele era através de padres e sacerdotes, figuras poderosas que tinham a capacidade de o decifrar e explicar às pessoas de que forma é que Deus entendia que deviam viver as suas vidas.

A Igreja, tal como o Império Romano, tornou-se mais descentralizada e veio a perder poder gradualmente. Reformas religiosas e políticas ocorreram na Europa, muitas delas tendo o seu próprio livro como catalisador e instrumento de difusão da ideia.

## O Papel da imprensa na percepção do livro

No século xv, com a invenção da imprensa de tipos móveis por Gutenberg, houve uma revolução no mundo do livro. Para além de que os livros, que até então eram escritos e copiados à mão, foram produzidos de forma mais eficiente e numa escala muito superior, a imprensa modificou o próprio ato de ler e de processar conhecimento.

Marshall McLuhan, o filósofo e teórico da comunicação Canadano, frequentemente citado pelas suas observações sobre a mudança social e cultural da passagem da cultura oral à escrita e posteriormente à impressa, argumenta que foi o início desta última era que veio alterar irrevogavelmente os padrões de interação humana: «*Foi apenas com a experiência da impressão em massa, de texto exatamente uniforme e repetível, que a fissão dos sentidos ocorreu, e a dimensão visual libertou-se do outro sentido.*» (MCLUHAN, 1994: 70). McLuhan argumenta ainda que foi esta experiência que tornou a leitura num ato solitário e que consequentemente “destribalizou” o indivíduo. A imprensa trouxe uma nova clareza ao livro, libertando o conteúdo das idiossincrasias e variabilidade da escrita manual, permitindo que o pensamento registado em duas ou mil cópias possuísse exatamente a mesma consistência visual e física.

Todas estas mudanças, acrescidas a uma maior taxa de literacia, tornaram o livro acessível a novas partes da população, ainda que consistisse numa elite intelectual muito reduzida. Creio que o importante a salientar aqui é o surgimento de uma nova tendência em que o livro é lido por pessoas, quando antes era apenas lido para pessoas.

## O livro e a mudança

Com a individualização da escrita, o domínio desta tornou-se «(...) uma potencial fonte de reconhecimento e de avanço social» (FINKELSTEIN; ALISTAIR, 2006: 70). Enquanto que na idade média a autoria dos textos era muitas vezes desvalorizada, no renascimento o autor ganhou um estatuto de proeminência. Esta individualização comprometeu a autoridade coletiva há muito estabelecida ao permitir que novas ideias circulassem num veículo, que já possuía uma enorme autoridade simbólica – o livro. Esta autoridade deu força e difusão às novas ideias, surgiram novos agentes de mudança numa era em que o status quo era geralmente ditado pelas instituições

políticas e religiosas que governavam. Os autores – filósofos, idealistas, cientistas e intelectuais – tiveram um papel ativo na mudança cultural e social, e agiram como reformistas ao introduzirem novos paradigmas sociais.

### 3. Quais os motivos que levaram à proibição de livros?

#### A proibição de livros por motivos políticos e religiosos

O estado e a igreja, as instituições dominantes numa era em que o seu poder era quase ou totalmente absoluto, reagiram frequentemente com hostilidade a estas manifestações de poder arbitrário quando as implicações deste competiam ou ameaçavam competir com o seu monopólio. Até as maiores instituições tendem a ruir face ao progresso, às novas ideias e novas circunstâncias, principalmente quando estas foram bem-sucedidas em outros lugares. (O Protestantismo e, mais tarde, o Comunismo foram duas revoluções sociais que se difundiram desta forma. Ambas tiveram um ou vários livros como catalisador.) Face ao progresso, se não for defendida, a velha ordem definha, torna-se obsoleta e insustentável. Implode. Foi isto, dito de uma forma muito resumida, que aconteceu ao império romano. Bertrand Russell explica em *O Poder: Uma nova análise social* (1938), de que forma é que aqueles que têm o poder o tentam assegurar:

*«À medida que as crenças e hábitos que sustentavam o poder tradicional perdem a sua força, dá-se gradualmente lugar, ou ao poder baseado em alguma nova crença, ou ao poder “nu”, isto é, ao tipo de poder que não envolve aquiescência por parte do súbdito. É esse o poder do carnicheiro sobre as ovelhas, de um exército invasor sobre uma nação conquistada e da polícia sobre conspiradores descobertos. O poder da igreja católica sobre os Católicos é tradicional, mas o seu poder sobre os hereges que são perseguidos é nu. O poder do Estado sobre os cidadãos leais é tradicional, mas o seu poder sobre rebeldes é nu.» (RUSSELL, 1990: 59)*

Russell entende por “poder tradicional” aquele que *«(...) tem do seu lado a força do hábito.»* (RUSSELL, 1990: 30) e está frequentemente associado a crenças e religiões. Este tende a ser substituído pelo poder nu, o poder coercivo, quando perde influência. Aqueles que detêm o poder raramente aceitam abdicar dele voluntariamente.

Este mecanismo ilustra a forma como os estados e a igreja reagiram ao surgimento de novas ideias e novas possibilidades. Livros considerados perigosos eram banidos e destruídos e os seus autores eram perseguidos, frequentemente como medida preventiva. A proibição de livros não era novidade. Apesar de ter sido praticada ao longo de toda a história do livro, tornou-se mais urgente numa era em que houve um crescimento exponencial no registo e difusão de ideias, e em que a revolucionária individualidade da leitura significou que o indivíduo podia ler e estudar livros “inconvenientes” de forma privada.

## A proibição de livros por motivos sociais em países democráticos

Podemos então resumir que o livro é normalmente banido quando alguém considera que o seu conteúdo põe em perigo a ordem estabelecida. Esta ordem, para além de política ou religiosa, pode ser também social, relativa aos costumes e valores morais de uma dada sociedade, e apesar de muitas vezes não ser imposta pelo poder “nu”, a sua perturbação tende frequentemente a causar reações violentas. Frequentemente, a proibição de livros deve-se a conteúdos considerados obscenos, seja por conterem temas sexuais, racistas, uso de drogas, desigualdades sociais, vocabulário e comportamento vulgar ou outros assuntos considerados tabu no contexto de uma determinada cultura. O termo “obsceno” implica uma relatividade cultural, e até temporal.

Hoje em dia, uma grande parte da proibição de livros é praticada com base em motivos sociais. No mundo ocidental, na era moderna, o poder do estado e das instituições religiosas tornou-se, de uma forma geral, muito mais brando e a sua influência na vida das pessoas é menos condicionante. A proibição de livros não é feita tão frequentemente pelo estado e, com a separação dos dois, a igreja não possui autoridade legal para o fazer. No entanto é praticada por vários grupos, públicos ou privados, ainda que a extensão da proibição seja mais reduzida.

Ao longo do século xx encontramos vários exemplos de livros que foram alvo de censura por indivíduos, comunidades ou instituições não-governantes, por não cumprirem as expectativas de conduta social. James Joyce, o gigante literário modernista irlandês, quando publicou a *Dubliners* (1912), viu 999 exemplares da sua obra serem queimados pelo impressor, que considerou que a obra não tinha uma linguagem apropriada. De uma tiragem de 1000 exemplares, Joyce conseguiu salvar apenas uma. Mais tarde, Joyce viu também a sua obra *Ulisses* (1922), considerada por muitos a obra mais importante do século xx, ser queimada e proibida, acusada de obscenidade.

Nos E.U.A., Várias bibliotecas e escolas, instituições tradicionalmente associadas com a preservação e divulgação dos livros, começaram também a queimar e a proibi-los. Em 1939, ano de publicação de *As Vinhas da Ira* de John Steinbeck, a obra foi queimada em público por bibliotecários da *St. Louis Public Library*, advertindo os escritores americanos que linguagens obscenas e doutrinas comunistas não seriam toleradas. Nas escolas americanas foram também proibidos, e ocasionalmente queimados, uma quantidade significativa de livros por serem considerados inapropriados. Em 1960, um professor de Inglês em Tulsa, Oklahoma, foi despedido por ter feito uma turma de 11º ano ler o livro de J.D. Sallinger *The Catcher in the Rye* (1951) (Em português: *Uma Agulha num Palheiro*). O professor foi readmitido posteriormente mas a obra foi retirada do currículo. Muitos outros autores, americanos e estrangeiros como Aldous Huxley, Joseph Heller, Kurt Vonnegut, Ray Bradbury, Harper Lee e muitos outros, viram as suas obras serem retiradas de escolas e bibliotecas e destruídas.

Estes exemplos constituem apenas uma amostra reduzida das ocorrências de proibição de livros registadas num país considerado “livre”, em que a constituição proclama a garantia de liberdade de expressão, imprensa e pensamento. Fernando Báez comenta esta aparente contradição:

«A tolerância cultural dos Estados Unidos na segunda Guerra Mundial é desmentida por vários factos históricos irrefutáveis. Entre 1940 e 1941, as autoridades do Serviço Postal confiscaram 600 toneladas de livros estrangeiros na West Coast e destruíram-nas.» (BÁEZ, 2009: 273)

Esta tendência para o controlo de livros continuou a registar-se nas décadas seguintes e continua a ser praticada, localmente, nos dias de hoje.

### A obra e a sua percepção pública

Para compreendermos os motivos que levam um livro a ser banido, não basta analisarmos o seu conteúdo. Uma obra literária é extremamente suscetível de ser interpretada de acordo com as capacidades e limitações de cada leitor. A intenção do autor pode perder-se ou ser adulterada. Mesmo tendo dois leitores de capacidade intelectual equivalente, a experiência ao ler uma dada obra será diferente, de acordo com as idiossincrasias de cada um. A obra é invariável, mas o que cada pessoa apreende dela tende a variar. Esta variação na experiência de leitura pode ser influenciada pelo meio social, cultural ou político em que o leitor vive. Por exemplo, um leitor que cresceu e se insere num meio religioso, tende a ter em conta certas sensibilidades religiosas e pode considerar ofensivo um texto que ataque a sua doutrina ou a religião em geral. Um indivíduo de uma nação que está em guerra com outra por motivos ideológicos, pode estar predisposto a reagir com hostilidade a obras que promovam a ideologia “inimiga” (isto aconteceu frequentemente no século XX nos E.U.A., quando uma grande parte do público americano reagiu a obras tidas como pró-comunistas). É importante perceber que, apesar de existir esta tendência, é incorreto assumir que todos os indivíduos de um grupo reajam da mesma forma a uma obra. Muitos podem simplesmente discordar das suas conclusões, dando-lhe no entanto mérito literário.

É também incorreto pensar que os livros são banidos principalmente devido à ignorância. René Descartes e David Hume apelaram à destruição de volumes, e o movimento futurista, em 1910, publicou um manifesto em que pedia que se acabasse com todas as bibliotecas. O Historiador Fernando Báez defende que a proibição de livros é praticada por aqueles que possuem um entendimento mais rico da cultura. «*É um erro frequente atribuir as destruições de livros a homens ignorantes, inconscientes do seu ódio. Depois de doze anos de estudo, cheguei à conclusão de que, quanto mais culto é um povo ou um homem, mais disposto está a eliminar livros (...)*» (BÁEZ, 2009: 17)

Um livro pode ser usado intencionalmente como ferramenta de propaganda ou agitação social, para fins independentes da vontade e intenção do autor. A obra 1984 de George Orwell, publicada em 1949, foi usada tanto pelos E.U.A. como pela U.R.S.S., em alturas diferentes, para se atacarem mutuamente. Apesar de Orwell ter escrito a obra como uma crítica manifesta ao totalitarismo em geral e ao estalinismo em particular, um ataque à União Soviética, que proibiu a publicação da obra durante décadas, a propaganda soviética esforçou-se no sentido de deturpar a mensagem, direcionando o seu ataque ao capitalismo ocidental.

## 4. De que forma se banem livros?

### Biblioclastia

À destruição propositada de livros dá-se o nome de biblioclastia, uma prática a que associamos, quase automaticamente, o fogo. É um facto que, historicamente, o fogo foi responsável pela destruição intencional de muitos volumes e é fácil atribuímos a este método um carácter prático. O fogo é uma forma fácil e eficaz de destruir em simultâneo uma grande quantidade de livros, normalmente feitos de materiais extremamente inflamáveis. O fogo tem ainda uma carga simbólica, à semelhança do livro, estabelecida há muito nas culturas. Báez argumenta que o fogo teve um papel essencial no desenvolvimento das civilizações e que esta importância traduziu-se, naturalmente, nas crenças dos povos. O fogo tornou-se um símbolo do poder de criação e destruição divina. «*Ao destruir com o fogo, o homem julga ser Deus, dono do fogo da vida e da morte.*» (BÁEZ, 2009: 17). Mais tarde, quando na Europa a Igreja destruiu milhares de livros nas chamas, é difícil não fazer um paralelismo entre esta ação e o papel do fogo na doutrina católica. As chamas que consomem e purificam os homens nas imolações públicas (e no inferno) é o mesmo que destrói os livros e a sua mensagem.

«A razão do uso do fogo é evidente: reduz o espírito de uma obra a matéria. Se se queima um homem, reduz-se aos seus quatro elementos principais (carbono, hidrogénio, oxigénio e nitrogénio); se se queima o papel, a racionalidade intemporal deixa de ser racionalidade para se converter em cinzas. Além disso, há um pormenor visual. Quem tenha visto alguma coisa queimada reconhece a inegável cor negra. O branco torna-se obscuro.» (BÁEZ, 2009: 17)

### A proibição institucional dos livros

A circulação e leitura de livros pode ser dificultada ou impedida de várias formas. A proibição legalmente imposta e coerciva de um livro por um estado ou por uma instituição que detém autoridade legislativa, é provavelmente o primeiro modelo de proibição de livros que nos vem à ideia. O Bibliocausto Nazi, a proibição de livros em vários outros estados totalitários e as listas de livros banidos pela Igreja Católica são provavelmente as ocorrências históricas mais conhecidas de proibição de livros. Este tipo de proibição assumida é normalmente previsto na lei de um estado e, como tal, é praticado normalmente mas não exclusivamente, em países onde existe repressão da liberdade de expressão e de imprensa. Este modelo pode ser imposto coercivamente através de mecanismos policiais e os livros são geralmente recolhidos e destruídos.

A destruição histórica de livros pelas entidades poderosas é frequentemente praticada em público com o objetivo de causar uma impressão em quem a observa. Se por um lado é obtida a autoridade e o controlo pelo medo, esta demonstração destrutiva é igualmente capaz de exaltar ânimos e unificar populações em torno de uma causa. Fernando Báez afirma que existe uma expectativa social para a violência. «*Ao destruir, o homem reivindica este ritual de permanência, purificação e consagração (...)*» (BÁEZ, 2009: 14)

**Figura 3**

Destrução de “livros proibidos”  
pelo Partido Nazi na Alemanha  
[1933]



Em suma, o Homem tem tendência para reagir a demonstrações de poder. Revolta-se contra ele (passiva ou ativamente), submete-se, ou exalta-o, quer seja por respeito genuíno ou por medo.

### A “proibição” não jurídica dos livros por grupos conservadores

Esta forma de controlo da circulação do livro não se traduz numa proibição no sentido jurídico, mas sim num boicote voluntário ou semi-voluntário dele. Esta forma de controlo é normalmente exercida por grupos de pessoas particulares ou por indivíduos que consideram que uma determinada obra consiste numa ameaça aos seus valores, cultura ou modo de vida.

Em Dezembro de 2001, em Alamogordo, no sul do Novo México, nos Estados Unidos, centenas de livros da série juvenil Harry Potter foram queimados por uma comunidade religiosa. Esta série e o seu protagonista foram considerados estimulantes à “aprendizagem de feitiçarias”. Segundo um pastor da comunidade, «*Harry Potter é o diabo e está a destruir as pessoas*».

É claro que neste exemplo não se trata da proibição de um livro no sentido estrito da palavra. O possível impedimento da leitura da obra não é imposto por um mecanismo legislativo ou por um agente coercivo, mas sim por uma pressão social. Esta pressão atua ao desencorajar membros desta ou de outras comunidades de ler a obra, quer seja devido a uma adesão aos mesmos princípios daqueles que destruíram o livro, ou ao medo de represálias e excomunicação social.

É importante distinguir este caso do controlo dos livros exercido pela igreja no passado. Embora ambos tenham motivações religiosas, o primeiro caso beneficiou do poder político e jurídico que a igreja enquanto instituição tinha por estar associada ao estado no passado, e era imposto pela força. No segundo caso, a destruição do livro tem um carácter mais simbólico e é feito como forma de protesto. Esta forma de controlo do livro é documentada sobretudo na era moderna.



# PARTE C//

## ALGUNS CASOS

### MAIS RELEVANTES

#### DE PROIBIÇÃO DE LIVROS

## 5.A Inquisição e o Index Librorum Prohibitorium

Já foi referido o papel que a religião e a igreja católica tiveram no controlo da circulação dos livros. Considero no entanto importante referir alguns casos específicos de perseguição intelectual e dos seus mecanismos por parte da igreja num dos períodos em que o seu controlo foi mais firme, durante a inquisição.

*«A Inquisição foi uma das instituições judiciais de natureza religiosa mais severas que o homem jamais pôde criar para combater a dissidência e o pensamento heterodoxo. A sua atividade representou na Europa, e nos países onde atuou, um período terrível de censura, fustigação, tortura e destruição de vidas humanas e de livros. (...) O dogmatismo teve sempre necessidade de órgãos de proteção e intimidação, e a Inquisição, nesse sentido serviu fielmente a consolidação política da Igreja Católica.»* (BÁEZ, 2009: 163)

Apesar de existir anteriormente, a inquisição institucionalizou-se principalmente a partir da reforma Protestante de Martinho Lutero, considerada até então a ameaça mais perigosa ao catolicismo, que resultou na rutura de vários estados com a igreja católica. Uma bula papal emitida em 1520 por Leão X excomungou Lutero e proibiu explicitamente a circulação e leitura dos seus escritos. Enquanto que o povo queimava livros de Lutero nas ruas, este lançou a bula às chamas.

O Protestantismo atingiu um grau de sucesso social alarmante na Europa e, em 1542 foi constituído a Congregação da Inquisição, ou Santo Ofício, pelo papa Paulo III. Fernando Báez observa que enquanto na idade média a inquisição incidia os seus esforços sobre todas as heresias causadoras de problemas, «o Santo Ofício interessou-se pelos teólogos e sacerdotes, seguindo o rasto, através de espões e mercenários, de qualquer ideia duvidosa.» (BÁEZ, 2009: 164)

A necessidade do controlo dos livros por parte da igreja levou a que o papa Paulo IV redigisse, em 1559, uma lista com os livros mais perigosos para a fé. Esta lista foi percussora do Index Librorum Prohibitorium, cuja legalidade foi conferida pelo édito de 15 de Fevereiro de 1570. Este catálogo serviu como justificação para que uma quantidade incalculável de obras fosse apreendida e destruída por toda a Europa. A

última edição desta lista foi publicada em 1948, e o Índice só foi finalmente abolido em 1966 pelo papa Paulo VI.

É curioso observar que este Índice não só proibiu livros que eram considerados incompatíveis com o cristianismo, como os escritos de Lutero e Calvino ou o Alcorão, mas também vetou bíblias escritas em línguas “vulgares”. O estatuto da palavra divina implicava que a sua adulteração, neste caso pela tradução linguística, fosse abominada.

Paralelamente, nos estados protestantes, era praticada uma censura semelhante. «*Nas áreas onde possuíam controlo político, a nova fé protestante iniciou a proibição dos escritos de católicos ou dissidentes.*» (BALD, 2006: XI)

## 6. Sobre as obras incluídas nesta coleção

### Cândido

*Cândido, ou O Optimismo*, escrito pelo filósofo iluminista francês Voltaire e publicado em 1759, é considerada uma das obras de literatura mais influentes da história e uma presença constante em listas de livros proibidos ou considerados “inapropriados”. *Cândido* é uma sátira ao otimismo e à filosofia de Gottfried Leibniz que acreditava que “o mundo é o melhor de todos os mundos possíveis e que tudo nele é um mal necessário”. A ideia de Leibniz de que o mal e a morte fazem parte de uma harmonia universal é recusada por Voltaire, e em *Cândido* o autor pretende ridicularizá-la.

A obra conta-nos as aventuras de Cândido, o jovem aluno do filósofo otimista Pangloss (uma caricatura de Leibniz), que é expulso do castelo onde vive por ser visto a beijar a sua amada Cunegundes. Cândido vê-se obrigado a viajar sem destino pelo mundo fora e testemunha catástrofes naturais e humanas como o terramoto de Lisboa de 1755 e a Inquisição. Os horrores que o protagonista encontra são constantemente confrontados com a crença de que “o mundo é o melhor de todos os mundos possíveis”.

A obra foi inicialmente publicada sob o pseudónimo *Monsieur le docteur Ralph* e a sua autoria foi algo que Voltaire só viria a admitir anos mais tarde, apesar de existir um consenso geral em relação ao verdadeiro autor do livro, e depressa se tornou controversa nos meios político e religioso, sendo alvo de repressão por parte da Igreja Católica francesa. Mais tarde, a obra foi incluída no *Index Librorum Prohibitorium*. A condenação de *Cândido* não foi o único ataque a Voltaire, nem foi a igreja o seu único inimigo. O autor chegou a cumprir um ano de prisão na Bastilha por escrever um poema satírico sobre Luís XIV.

Casos de proibição da obra foram ainda registados no século XX, uma altura em que *Cândido* era estudado em universidades do mundo inteiro e tinha o estatuto de uma das maiores e mais influentes obras da literatura ocidental. Em 1928, nos Estados Unidos, um carregamento da edição importada da obra foi apreendido pelos serviços alfandegários e declarado como obsceno. A encomenda foi feita por um professor de francês da universidade de Harvard como material de leitura para os seus alunos que, ao contactar as autoridades superiores em Washington para pedir



uma explicação, foi-lhe dito que a obra estava incluída numa lista de livros proibidos e que os serviços alfandegários teriam agido corretamente. Mais tarde, com a intervenção de políticos influentes, a obra foi readmitida e foi retirada a autoridade aos serviços alfandegários americanos de proibir livros.

## O Coração das Trevas

Publicado em três partes na revista britânica *Blackwood's Magazine* em 1899, *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad é «uma envolvente e polifônica parábola pós-colonial» (JENAINATI, 2004: 85) em parte baseada na própria experiência do autor como capitão de um barco a vapor no Congo Belga. A narrativa é uma “história dentro de uma história” em que Marlow conta a outros marinheiros como se tornou capitão de um barco a vapor de uma companhia de comércio de marfim sendo encarregado de subir o rio Congo com o objetivo de encontrar o Sr. Kurtz, um agente da companhia responsável pela estação mais interior do rio. Kurtz é um idealista carismático de capacidades brilhantes que assumiu o controlo sobre a região e sobre os nativos, tornando-se corrupto e utilizando métodos brutais para conseguir obter quantidades enormes de marfim.

*O Coração das Trevas* é uma obra intensamente psicológica carregada de simbolismo e tem como temas o imperialismo, a oposição entre trevas e civilização e o conflito interior do homem com os seus instintos primordiais. A obra foi incluída na lista dos 100 melhores romances do século XX da *Modern Library* e é considerada parte do cânon da literatura ocidental. O crítico Harold Bloom afirma que «A obra continua a ser extremamente popular – e controversa – nos tempos que correm e é agora reconhecida como a obra de literatura mais estudada nos currículos de escolas e universidades.» (BLOOM, 2009: 17)

Os temas e a linguagem da obra foram frequentemente alvo de ataques que parecem ignorar o papel do autor como contador de histórias, como observador. *O Coração das Trevas* é o retrato de uma era de brutalidade em que o interior de África foi violentamente explorado pelas potências coloniais que dela procuravam extrair o marfim e a borracha. As atrocidades cometidas pelos europeus no Estado Livre do Congo (1885-1908), um domínio privado do rei Leopoldo II da Bélgica, levaram a um genocídio que vitimou milhões de africanos. Conrad é atacado pela forma como retrata este período e é frequentemente acusado de racismo.

«O *Coração das Trevas* ainda causa grande controvérsia pelo uso da palavra “nigger” e foi banida até recentemente – juntamente com outra obra controversa de Conrad ‘*The Nigger of the Narcissus*’ – em muitas escolas e universidades americanas. Apesar de muitos críticos concordarem que existem poucas dúvidas de que Conrad estaria ciente em 1898 de que a palavra “nigger” seria derogatória, um crítico astuto e educador deve estar apto a ultrapassar as limitações da linguagem e ponderar as implicações do género e da caracterização para conseguir alcançar um nível de compreensão satisfatório da complexidade das histórias de Conrad. Para além do assunto da problemática racial, existem questões cruciais sobre as consequências do imperialismo (...), da essência do mal, políticas de género e loucura.» (JENAINATI, 2004: 86)

Em 1975, o Escritor Nigeriano Chinua Achebe atacou fortemente Conrad numa palestra acusando-o de racismo e de desumanizar e degradar o povo africano na obra. Achebe considera que em *O Coração das Trevas*, África é apresentada como um lugar de negação que contrasta com o estado de graça da Europa, resultando num livro ofensivo e deplorável que promove a intolerância racial e que deve ser condenado.

Existe aqui um debate moral em que somos confrontados com uma situação em que o autor é atacado por observar factos terríveis e escrever uma obra de ficção pela ótica de quem os pratica. Será justo o autor ser condenado pelas ações, físicas ou verbais, de um narrador ou de personagens fictícias? Creio que grande parte dos ataques sociais feitos a obras de ficção se devem a um erro de perceção frequente em que, quando o autor escreve algo, esse algo tende a ser entendido como a voz do autor e não da personagem. Neste caso, quando Marlow se refere aos nativos como *niggers* (termo pejorativo que se refere a africanos ou a descendentes de africanos), é Conrad o acusado de racismo, sendo completamente ignoradas as circunstâncias socioculturais em que o narrador – Marlow – está inserido, e que o autor pretende representar.

## 1984

Em 1949 foi publicado *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* ou *1984*, a última obra de George Orwell, um dos maiores escritores de ficção e não-ficção de relevância política e social do século XX. Orwell viria a morrer no ano seguinte mas a sua obra, um aviso final do perigo da situação política do pós Segunda Guerra Mundial resultante da ascensão do totalitarismo, continuou relevante até aos dias de hoje.

*Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* retrata um estado totalitário em que a vida do indivíduo é regulada ao extremo. Todos os seus aspetos são controlados pelo Big Brother (Em português: Grande Irmão) e qualquer forma de dissidência ou discordância é implacavelmente reprimida. A realidade é manipulada pelo regime. A informação é fabricada, o passado é reescrito constantemente e a própria linguagem reformulada com o objetivo de conter o indivíduo e as suas ambições.

Ironicamente, esta obra, que tem como um dos temas principais a manipulação de informação, foi sendo banida e usada como arma de propaganda política, por vezes pela mesma entidade.

Constituindo uma forte crítica ao Totalitarismo em geral e ao Estalinismo em particular, *1984* (ou qualquer outra obra de Orwell) nunca foi oficialmente publicado na U.R.S.S., e a sua importação foi oficialmente banida até 1988. Um dos ataques de que a obra foi alvo, foi direcionado à sugestão da dificuldade de reconciliação do coletivismo estatal com a liberdade intelectual. Numa referência a Emmanuel Goldstein, o infame inimigo do estado em *1984*, John Rodden afirma: «Como “Goldstein”, na Oceania, “Orwell” – Pelo menos até ao início da década de 80 – foi considerada uma palavra-papão nos órgãos oficiais comunistas.» (RODDEN, 2002: 202)

John Rodden identifica várias fases da receção pós-guerra da obra de Orwell na União Soviética em que o autor e *1984* começam por ser recebidos com hostilidade e a sua importância desvalorizada. Posteriormente o ataque da sátira é manipulado e reinterpretado pelos soviéticos, e redirecionado aos E.U.A. sendo usado como “superarma de propaganda ideológica” por ambas as partes. Segue-se uma apropriação e aclamação do autor pelo lado soviético. «O homem que figurava na demonologia soviética era agora um candidato à santidade. O velho inimigo da humanidade tor-

*nou-se, mirabile dictu, amigo do homem comum.»* (RODDEN, 2002: 208) Finalmente, em 1988 foi anunciado que a obra seria publicada na U.R.S.S. no ano seguinte.

É impossível não fazermos um paralelismo entre a obra e estes acontecimentos. Na realidade, 1984 foi vítima da própria manipulação e do próprio estado que pretendeu atacar. «*Expor o mito soviético, escreveu Orwell, foi o seu objetivo desde que voltou da Catalunha.*» (RODDEN, 2002: 208)

Vários dissidentes do mundo soviético aclamaram 1984. Rodden fala-nos de um intelectual romeno que conta como conseguiu uma cópia clandestina da obra sob condição de a ler numa noite e em seguida passá-la clandestinamente para ser lida por outros. Ao ler a obra ficou impressionado como um inglês que nunca tinha sequer estado na Europa de Leste conseguiu retratar tão fielmente o clima de terror que era vivido sob o regime soviético. A obra de Orwell, que foi traduzida para húngaro e difundida clandestinamente, é considerada por vários intelectuais como catalisador da Revolução Húngara de 1956 contra o domínio soviético.

## Matadouro Cinco

Em 1945 Kurt Vonnegut presenciou uma das maiores catástrofes humanas ocorridas na Europa, o bombardeamento da cidade de Dresden pelos Aliados que ocorreu a alguns meses do fim da Segunda Guerra Mundial. Vonnegut, um soldado americano capturado pelos alemães, estava prisioneiro num matadouro subterrâneo quando viu a cidade à sua volta reduzir-se a cinzas. O bombardeamento de Dresden é extremamente controverso e muitos consideram que a cidade, um polo cultural europeu, não possuía qualquer valor militar. O número de vítimas estimadas vai de algumas dezenas de milhares a várias centenas de milhares de mortos.

Publicado em 1969, *Matadouro Cinco* é uma narrativa complexa e fragmentada em que Vonnegut mistura a realidade da sua experiência em Dresden com elementos surreais de ficção científica, como viagens no tempo e no espaço interplanetário e outras dimensões. Ao intercalar assuntos sérios com temas aparentemente absurdos, Vonnegut admite que «(...) *não há nada de inteligente para dizer sobre um massacre.*» (VONNEGUT, 1991: 19)

*Matadouro Cinco* foi frequentemente atacado por pais de estudantes, professores e bibliotecários que frequentemente exigiram que a obra fosse banida ou destruída sob acusações de obscenidade, violência, imoralidade e do uso de linguagem vulgar. Em 1973 a obra foi incluída no currículo letivo por um professor de inglês do Drake High School, no Dakota do Norte, e chamou a atenção dos administradores do liceu devido a queixas dos alunos de que a linguagem seria ofensiva. A obra foi queimada sem que nenhum dos administradores a tivesse lido integralmente. Vários casos semelhantes ocorreram nas décadas seguintes, esta obra foi considerada «um dos livros mais censurados nos últimos anos – estando em 15º lugar (...) na lista dos 30 livros mais atacados entre 1965 e 1985» (KAROLIDES; BALD; SOVA, 2011: 149).

## Os Versículos Satânicos

Salman Rushdie, o escritor britânico de origem Indiana, publicou em 1988, pela Viking Press, aquela que viria a ser uma das obras literárias mais controversas do século xx.

Foram poucos os livros que provocaram reações tão violentas e que proporcionaram ao seu autor tamanho mediatismo que tão injustamente eclipsou o mérito literário. *Os Versículos Satânicos* foi alvo de ataques vindos das três grandes frentes (política, religiosa e social), tornando Rushdie no objeto de um enorme mediatismo ao mesmo tempo que o obrigaram a viver escondido sob proteção policial constante durante vários anos. Rushdie «*desapareceu para a primeira página.*» (AMIS, 1990)

A obra é uma história complexa em que o realismo se mistura com a fantasia. A narrativa é composta por três histórias interligadas que têm como palco Londres e Bombaim, uma aldeia indiana, e a Arábia do século VII, abordando temas como a migração e a alienação, a natureza do bem e do mal, a mudança, e a perda da fé religiosa. O nome dos protagonistas, Saladin Chamcha e Gibreel Farishta, são referências a Gregor Samsa (o protagonista de *A Metamorfose* (1915), de Franz Kafka) e ao arcanjo Gabriel, o mensageiro de Deus segundo o Islão. O título da obra é uma referência aos “Versículos Satânicos”, uma série de versos que foram recitados pelo arcanjo Gabriel ao profeta Maomé e que validavam a existência das três deusas pagãs Al-Lat, Al-Uzzá e Al-Manat, comprometendo assim o monoteísmo islâmico. Mais tarde, Maomé percebe que foi enganado e que na verdade foi o diabo, que havia tomado a forma do arcanjo, que lhe recitou os versículos, tornando-os «(...) *não divinos mas satânicos.*» (RUSHDIE, 2013: 43) Os versos foram então removidos do Alcorão. Esta história é recontada por Rushdie na obra e é tida como uma das várias causas pelas quais a obra foi recebida com violência no mundo islâmico. Vários críticos afirmam também que o uso do nome *Mahound* ao referir-se ao profeta (nome pejorativo dado a Maomé pelos cristãos pela altura das cruzadas) é uma das razões que levaram à má recepção da obra.

Inicialmente a obra foi bem recebida e aclamada pela crítica no Reino Unido, mas depressa se tornou controversa. A Índia foi o primeiro país do mundo a banir o livro e o autor, impedindo que visitasse o país onde nasceu durante mais de 12 anos. Manifestações violentas ocorreram no Reino Unido e em várias partes do mundo islâmico, muçulmanos uniram-se para condenar Rushdie pelo crime de escrever uma obra de ficção que insultava a religião e o seu profeta. Em breve, uma reação em particular viria a tornar a publicação da obra naquele que é provavelmente o caso mais famoso e relevante da proibição de livros da era moderna.

O jornalista, e amigo de Rushdie, Christopher Hitchens escreveu em 2009 para a revista *Vanity Fair* sobre aquele que veio a tornar-se conhecido como “O Caso dos Versículos Satânicos”:

«No dia de S. Valentim em 1989, o Ayatollah Khomeini do Irão fez ao livro de Salman Rushdie, “Os versículos Satânicos”, a *pior crítica que um escritor alguma vez recebeu, apelando em tons fanáticos à sua morte e à morte de todos os “envolvidos na sua publicação”*. Esta foi a primeira vez que muitas pessoas fora do mundo muçulmano ouviram a palavra *fatwa*. (...) dentro de um curto espaço de tempo Hitoshi Igarashi, o tradutor japonês da obra, foi morto por esfaqueamento na faculdade em que ensinava literatura e o tradutor italiano Ettore Capriolo foi esfaqueado no seu apartamento em milão. O editor norueguês William Nygaard foi alvejado 3 vezes nas costas e deixado a morrer à porta da sua casa em Oslo. Vários atentados, frequentemente apoiados por embaixadas iranianas, foram feitos à vida do próprio Salman.» (HITCHENS, 2009)

O *fatwa* de Khomeini, uma condenação à morte de um cidadão de outro país pelo crime de blasfêmia, criou uma onda de ódio generalizado direcionado a Rushdie. O líder da Revolução Iraniana de 1979, que muito provavelmente não chegou a ler a obra (Khomeini encontrava-se no seu leito de morte pela altura do *fatwa*) apelava aos muçulmanos do mundo inteiro que executassem a sentença e foram oferecidas enormes quantias de dinheiro como recompensa.

Podíamos especular quais as partes do texto que levaram o Ayatollah a condenar uma obra de literatura uma forma tão ativa e pública. As referências ao passado obscuro do Islão anteriormente mencionadas são fortes candidatas, ou talvez também a inclusão na obra da descrição de um líder espiritual exilado na europa (uma referência óbvia a Khomeini e ao seu exílio em França antes da revolução Iraniana que lhe permitiu a subida ao poder), descrevendo-o como «tornado monstruoso, deitado no pátio de entrada do *palácio com a boca escancarada à beira do portão; à medida que as pessoas vão transpondo a porta, ele engole-as inteiras.*» (RUSHDIE, 2011: 258). Na verdade, crê-se que o fabrico desta controvérsia serviu interesses muito mais pragmáticos.

Após a Revolução Iraniana de 1979 e da subida de Khomeini ao poder, o Irão entrou numa guerra com o vizinho Iraque. Saddam Hussein, motivado pelo medo de que a revolução se alastrasse ao seu país e pelo desejo de tornar o Iraque na potência dominante do Golfo Pérsico, quis tirar proveito do caos revolucionário e da fragilidade das forças armadas iranianas, e invadiu o país vizinho a 22 de Setembro de 1980. Ao fim de quase oito anos de uma guerra que deixou «*uma geração de jovens iranianos morta ou mutilada*» (RUSHDIE, 2013: 142), Khomeini viu-se obrigado a “engolir o veneno” e a aceitar uma trégua com o Iraque mediada pelas Nações Unidas, algo que jurou nunca vir a fazer. Com a opinião pública a deteriorar-se e Khomeini a perder popularidade, o *fatwa* serviu para o Ayatollah «*recuperar impulso político, revitalizar os fiéis.*» (RUSHDIE, 2013: 132)

«*(...)tudo isto porque o senil Khomeini, que prometeu publicamente que nunca assinava um acordo com Saddam Hussein porque deus estava do lado dos iranianos, teve que engolir o veneno (como ele afirmou) de assinar um tratado, e precisava urgentemente de um assunto que agradasse às massas e que restaurasse as suas credenciais religiosas.*» (HITCHENS, 2009)

O *fatwa* foi, na verdade, uma “caça às bruxas” moderna com o objetivo de unir as massas e redirecionar ódios. O livro e o autor foram usados como uma “bola de futebol” política que resultou em manifestações em todo o mundo islâmico e na morte de várias pessoas, incluindo editores e tradutores da obra. A obra foi frequentemente queimada em público por manifestantes que seguravam cartazes, uns com a fotografia de Khomeini e outros com apelos à morte de “*Rushdy*” ou “*Rusdie*”, o que torna bastante provável que desconheciam o verdadeiro alvo do seu ódio e quase certo que nunca teriam lido a obra.

O Jornalista Andrew Anthony defende ainda num artigo para o jornal britânico *The Guardian* que “O Caso dos Versículos Satânicos” Serviu também como ferramenta de impulso político numa disputa de poder no Golfo Pérsico entre o Irão e a Arabia Saudita.

A controvérsia e a campanha de violência que se gerou em torno da obra deu origem a um dos debates mais acesos sobre a liberdade de expressão na era moderna,





**Figura 4**

Manifestação de ódio contra Rushdie. Notem-se as imagens do Ayatollah Khomeini seguradas por manifestantes e os cartazes em que o nome de Rushdie é mal escrito.



**Figura 5**

Exemplar de Os Versículos Satânicos é queimado por manifestantes.

uma era em que, pelo menos no mundo ocidental, esta era frequentemente tida como garantida. Todas as dinâmicas resultantes deste debate tiveram repercussões a nível político e social e influenciaram o mundo editorial e a própria forma de escrever e divulgar livros. Rushdie afirma que «*surgiu um clima de medo que tornou mais difícil que livros como este fossem publicados, ou talvez escritos até.*» (RUSHDIE, 2013: 629) Apesar de tudo o mediatismo que esta controvérsia gerou, deu a conhecer a muitos a obra de Rushdie, o que se refletiu no aumento drástico no número de cópias vendidas da obra em todo o mundo. Se por um lado muitos demonstravam ódio, outros apoiaram o autor e usaram em público crachás que diziam “*Eu sou Salman Rushdie*”. Quando várias editoras mostraram relutância em publicar a obra por medo de represálias foi criado um consórcio de editores anónimo para permitir que a obra fosse publicada em *paperback*. Vários autores proeminentes escreveram cartas de apoio e defenderam Rushdie publicamente, sendo um deles o português José Saramago que também viu a sua obra *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) ser atacada pela Igreja Católica e vetada pelo então Subsecretário de Estado da Cultura português aquando da sua inclusão numa lista de candidatos ao Prémio Europeu de Literatura Aristeion.

No próprio Irão, que até aos dias de hoje nunca revogou o *fatwa*, Rushdie teve apoiantes. Foram lidas e difundidas clandestinamente cópias de *Os Versículos Satânicos* sob a forma de *samizdat*. (ver pag. 45 “*Samizdat*”) É curioso que, anos antes da sentença de Khomeini, uma obra de Rushdie, *Shame* (1983) (publicada em Portugal com o nome *Vergonha*), ganhou um prémio literário atribuído por um júri oficial nomeado pelo governo iraniano.

O “Caso dos Versículos Satânicos”, como ficou conhecido, é um exemplo da luta de alguns para que a liberdade de expressão seja defendida e assegurada. Alguns defendem que este caso foi um dos primeiros indicadores das tensões que têm vindo a crescer para proporções alarmantes entre o Islão e o Ocidente nas últimas décadas. É acima de tudo um aviso que nos confronta com a realidade de que na era moderna se proíbem e ainda se pode morrer por ler e escrever livros.

## 7.0 que podemos aprender com Fahrenheit 451

Em 1953, Ray Bradbury publicou aquele que viria a tornar-se o seu livro mais conhecido. *Fahrenheit 451* conta a história de uma sociedade em que os livros são considerados objetos proibidos e em que o papel dos bombeiros não é o de apagar fogos mas sim de recolher e queimar livros. O título da obra refere-se à temperatura a que o papel se incendeia – 451° F – refletindo, numa sociedade futurista, uma antiga tradição humana de destruir os livros pelo fogo.

Ray Bradbury oferece-nos uma perspetiva brilhante sobre o valor do livro e do seu papel. A história retrata os Homens como «(...) tendo perdido o contacto com o mundo natural, com o mundo intelectual e uns com os outros.» (SOVA, 2006: 133) O livro e a sua intelectualidade são encarados como fonte de infelicidade e agitação e puro pretensiosismo intelectual, e por isso eram considerados tabu. O entretenimento e as tarefas práticas preenchiam o dia-a-dia de uma sociedade que se havia tornado letárgica e desinteressada.

O mais impressionante na história é talvez a maneira como esta opinião pública do livro tomou forma. Na verdade os bombeiros raramente são precisos, pouca gente sente a necessidade de se revoltar porque o interesse em livros é praticamente inexistente. O fim do livro não partiu do governo, inicialmente não houve censura ou legislação que o proibisse, este simplesmente tornou-se obsoleto e deixou de vender. Com as escolas a produzirem cada vez mais “fazedores” em vez de pensadores, a palavra “intelectual” tornou-se obscena. «*Tem-se sempre medo daquilo que não nos é familiar.*» (BRADBURY, 2012: 55) Com os avanços tecnológicos, as casas tornaram-se à prova de fogo e os bombeiros deixaram de ser precisos para os propósitos tradicionais, foi-lhes atribuído um novo papel de “guardiães da paz de espírito”.

A história tem como protagonista Guy Montag, um bombeiro que apesar de estar feliz com o seu trabalho, começa a pôr em causa os valores da sociedade (ou a ausência deles) e imagina a hipótese de uma vida melhor e mais completa. Através da interação de Montag com outras personagens dissidentes ao longo da narrativa, são-nos expostas reflexões sobre a importância dos livros.

«Os livros servem para nos lembrarmos de quão tolos somos. São a guarda pretoriana de Cesar, sussurrando enquanto o cortejo segue pela avenida, ‘Lembra-te Cesar, de que sois mortal.’ A maioria de nós não consegue andar por aí, falar com toda a gente e conhecer todas as cidades do mundo, não temos tempo, dinheiro, ou tantos amigos. As coisas que procuras, Montag, estão no mundo, mas a única forma que o homem comum tem de alguma vez ver 99% delas é num livro.» (BRADBURY, 2012: 82)

Esta passagem ilustra a importância dos livros na aquisição de conhecimento. São eles que permitem que em poucos dias ou horas consigamos absorver informação que muitas vezes levou uma ou várias vidas a recolher. O processo longo e exaustivo de escrever um livro é contrastado com o pouco tempo que demora a destruí-lo: «*Demorou talvez a vida inteira de algum homem para escrever estes pensamentos, a procurá-los no mundo e na vida, depois eu chego e em dois minutos boom! Acabou tudo.*» (BRADBURY, 2012: 49)

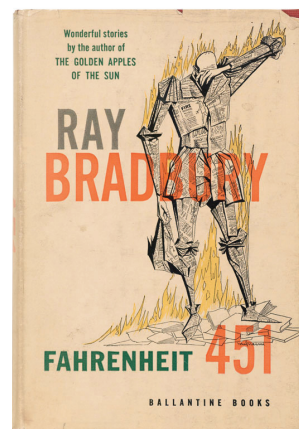


Figura 6

Primeira edição de Fahrenheit 451

Ballantine Books, 1953

É esta capacidade que um livro tem de conter e apresentar convenientemente informação extensa, complexa e difícil de obter que permite a produção de conhecimento com base em conhecimento anterior. É isto que o circuito de comunicação Robert Darnton descreve. Os livros possibilitam novo conhecimento que por sua vez origina novos livros, o ciclo repete-se ad infinitum. Tenhamos como exemplo a obra de Charles Darwin *A Origem das Espécies* (1859). Imaginemos o imenso esforço material e intelectual de recolher e analisar e verificar toda esta informação, de tirar conclusões e de testá-las. Poucos são aqueles que têm a capacidade, oportunidade e desejo de o fazer. O facto de Darwin nos ter deixado esta importante obra implica que este conhecimento se torne acessível a todos os que se disponham a ler e a compreendê-la. *A Origem das Espécies* não só revolucionou completamente os campos da biologia, e da ciência em geral, mas também nos fez olhar para nós próprios e para a realidade de formas inteiramente novas. Muito do conhecimento médico que hoje temos, por exemplo, foi possível tendo como base a teoria da evolução de Darwin.

Em *Fahrenheit 451*, este carácter cumulativo do conhecimento é referido por Bradbury, parafraseando Isaac Newton «*Um anão nos ombros de um gigante é o que vê mais longe dos dois*» (BRADBURY, 2012: 103)

Ironicamente, *Fahrenheit 451*, um livro que retrata uma sociedade onde os livros são proibidos, foi várias vezes alvo de censura e proibição. Em 1967, a Ballantine Books publicou uma edição especial da obra para ser usada em escolas secundárias. Mais de 75 passagens foram alteradas para eliminar palavras como hell (inferno), abortion (aborto) e damn (Expressão de irritação equivalente a “Maldição!” Em português o significado literal de to damn é “condenar”). Durante vários anos nem Bradbury nem nenhum leitor deu pela omissão destas palavras e só em 1979 é que o autor, alertado por um amigo, teve conhecimento da censura e exigiu à editora que esta versão fosse retirada e substituída pela original. A Ballantine Books concordou e a versão completa está disponível ao público desde 1980. Esta versão “adulta” continuou a ser controversa e em 1992 foram dadas cópias censuradas aos estudantes da Venado Middle School em Irvine na Califórnia. Os diretores da escola ordenaram aos professores que riscassem as palavras “proibidas” com marcadores pretos, o que chamou a atenção dos pais dos alunos que contactaram os meios de comunicação locais e expuseram o caso. A escola anunciou em seguida que as cópias censuradas iriam deixar de ser usadas.

**Figura 7**

A obra foi adaptada para o cinema em 1966 por François Truffaut





## 8. Samizdat

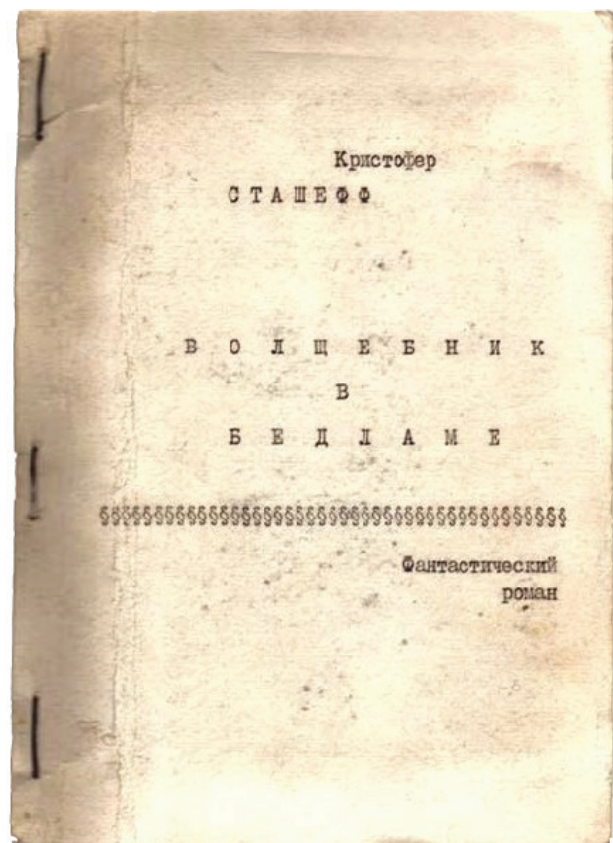
### “Auto-publicação”

O neologismo russo *Samizdat* significa algo como “auto-publicação”, e refere-se ao sistema de publicação clandestino praticado na era pós-Estalinista da União Soviética. Originado por movimentos dissidentes da elite intelectual soviética, ou *intelligentsia*, este método de publicar e fazer circular livros e textos proibidos pelo estado, implicava a cópia amadora de textos não censurados e a sua divulgação clandestina em mão.

*«Anna Akhmatova descreveu a era como “pré-Gutenberg” devido às limitadas possibilidades técnicas para produzir e distribuir material escrito não censurado. O controlo estrito do acesso a máquinas de cópia tornou as máquinas de escrever de uso privado o meio mais prático de publicar, e os textos dactilografados tornaram-se o formato samizdat característico.»* (KOMAROMI, 2004: 598)

O espectro físico destas publicações tomou uma forma característica em grande parte devido à limitação dos meios disponíveis para as produzir. Se anteriormente refletimos na importância da imprensa como forma de homogeneizar o registo de informação e garantir a sua imutabilidade, aqui assistimos à desconstrução e reversão deste processo. O impacto da ausência repentina da imprensa ajuda-nos aqui a provar a sua importância.

A típica publicação *Samizdat* era sujeita a erros de escrita. Por maior atenção e cuidado que o dactilógrafo tivesse, o carácter exaustivo e propício ao erro do ato de copiar uma obra manualmente resultava numa não uniformidade do texto que tendia a aumentar quanto maior fosse o número de vezes que a obra era difundida e copiada. Deixava de existir um controlo editorial eficaz sobre os textos, o que punha em causa a sua mensagem e a responsabilidade do autor pela escrita. A sua forma física era portanto a forma inevitável, variava consoante as possibilidades técnicas e a execução de quem os copiava e a atenção estética era considerada um luxo.



### Uso do termo no ocidente

Esta prática tornou-se um símbolo de dissidência, associado internacionalmente com a resistência ao regime totalitário comunista. *«(...) audiências internacionais frequentemente encaravam Samizdat em termos de oposição política e dissidência heroica: Samizdat era um canal livre para comunicar a verdade que iria por fim ao império soviético.»* (KOMAROMI, 2004: 567)

O termo russo foi introduzido de forma generalista na cultura ocidental como forma de descrever qualquer forma clandestina de produção e circulação de tex-

**Figura 8**

Publicação “Samizdat” soviética  
(anos 70 – 90)

tos ou outros materiais. Na monumental obra de David Foster Wallace, *Infinite Jest* (1996) o autor usa o termo ao referir-se a um vídeo clandestino com a reputação de ser tão eficaz como entretenimento que quem o vê perde interesse em fazer qualquer outra coisa e morre eventualmente. A história revolve em torno deste vídeo, procurado por um grupo separatista do Quebec que tenciona usá-lo como arma. Pela voz de uma das personagens, o autor dá-nos a origem etimológica da palavra: «*Samizdat. Substantivo composto russo. Idioma soviético do século XX. sam – eu; izadt – publicar (...)*» (WALLACE, 1997: 1011)

No entanto, este conceito entrou na cultura *pop* ainda antes de sair da U.R.S.S.

## O fenómeno cultural dos textos proibidos

Ann Komaromi argumenta no seu artigo científico *The Material Existence of Soviet Samizdat* (2004), que este fenómeno transcendeu a sua função prática original, a divulgação de textos proibidos, e tornou-se num complexo fenómeno cultural. O formato Samizdat separa-se do conteúdo e é, por si só um objeto de culto sobretudo entre a população jovem. «*Samizdat era um produto estimulante. Era um fruto proibido (...) incluía obras literárias e políticas sérias, mas também conteúdos de qualidade muito mais duvidosa, incluindo pornografia.*» (KOMAROMI, 2004: 606)

Esta manifestação cultural que implicava por vezes a redução de conteúdos literários importantes ao seu estatuto simbólico não conformista, tornando a forma física do suporte mais importante que a obra, é ilustrado por Komaromi numa história anedótica mas representativa de como uma ferramenta revolucionária se tornou um ícone pop e uma moda: Uma avó soviética está com dificuldade em incutir interesse à sua neta na obra clássica *Guerra e Paz*, de Leo Tolstoy. O problema não é a extensão da obra. É apenas demasiado oficial. Para convencer a neta a lê-lo, a pobre mulher passa as noites acordada a dactilografar a obra, simulando Samizdat. «*O texto-objeto Samizdat é fetichizado.*» (KOMAROMI, 2004: 609)

Este fenómeno tornou-se tão popular que, o que começou como uma reação ao controlo coercivo de livros em circulação teve o efeito de estimular a produção abundante de escrita. O período *Samizdat* foi o período mais prolífico em textos de toda a história russa de movimentos de oposição. Poetas e artistas criavam, motivados pelo prestígio do formato com base na sua associação clandestina. O artista dissidente russo Dimitri Prigov explorou esta premissa no seu projeto *Pushkin's Eugene Onegin*, publicado em 1998. Esta versão da obra clássica do poeta russo Pushkin (1799-1837) ilustra a forma física associada com o texto-objeto *Samizdat*, utilizando tipos de letra que simulam a escrita à máquina, erros e correções de escrita e dobras de marcação nos cantos das páginas.

Defendo que, justificando assim este projeto, o interesse do público em geral por livros proibidos é genuíno. Há algo de apelativo em ler aquilo a que outrora foi negado acesso. A dissidência faz parte do espírito humano e quando algo nos reprime uma liberdade, mesmo que nunca a tenhamos exercido, o impulso natural é de reivindicá-la.



**Figura 9**

Edição samizdat polaca de *O triunfo dos Porcos*, de George Orwell.  
Ano desconhecido.

## 9. Os livros Eletrónicos

Os livros eletrónicos, uma interpretação tecnológica moderna do livro clássico, cuja existência é libertada do papel e «*obedece a facilidades elétricas e químicas*» (BÁEZ, 2009: 331) são cada vez mais comuns nos nossos dias. O debate corrente que propõe a hipótese de que este novo formato irá suplantar o tradicional é certamente um tema que terá lugar noutros estudos. Dito isto, e não querendo exceder aquilo a que me propus neste projeto, é difícil de ignorar a atenção atual dada a este assunto e à sua relação com o livro-objeto a que neste estudo é dado destaque, e uso isto como justificação para referir aqui alguns aspetos.

Creio que o simbolismo do livro como já o discutimos anteriormente ultrapassa, para muitas pessoas, as facilidades tecnológicas oferecidas pelos livros eletrónicos. Se por um lado se ganha em portabilidade, por outro perde-se um vasto leque de sensações que associamos tradicionalmente ao livro. O cheiro, tato e volume são dimensões extra da perceção que temos do livro com as quais estabelecemos uma relação de conforto e segurança, normalmente na infância quando temos o primeiro contacto com ele. O livro é uma tecnologia fiável cuja manutenção pode ser inexistente e a autonomia depende apenas da durabilidade dos materiais. Este longo processo de decomposição modifica positivamente, para muitos, o livro e os seus atributos olfativos e visuais. Esta reflexão não se trata de mera nostalgia, saudosismo ou de uma aversão à tecnologia ou a paradigmas progressistas (já determinamos anteriormente os perigos de tais sentimentos). O livro-objeto, para além de também ter seus méritos tecnológicos, oferece-nos dimensões físicas reais de perceção que nenhum leitor de livros digitais tem a capacidade de reproduzir. Da mesma forma que muitos soviéticos viram conforto e estatuto nas características *low-tech* da Samizdat ao fim de conviverem com elas por necessidade durante décadas, o livro físico continuará a ter lugar na nossa cultura. Creio que é possível e necessária uma coexistência dos dois formatos e que no futuro existirá uma estabilização e um ponto de equilíbrio entre os dois.

### A Destruição de livros eletrónicos

Os livros digitais não estão imunes ao controlo de circulação e leitura, ainda que a sua imaterialidade lhes possibilite uma maior capacidade de contornar certos mecanismos. O facto de um livro poder ser copiado e difundido em larga escala a um baixíssimo custo de produção ou armazenamento (em comparação com os livros tradicionais), leva a que este possa ser multiplicado e transmitido de forma quase imediata. Surge uma nova forma, aparentemente muito mais discreta, de esconder e ler livros. Existem vários repositórios virtuais de livros eletrónicos que tornam acessíveis a todos, uma enorme quantidade de publicações. O Projeto Gutenberg, sendo a mais antiga biblioteca digital, fundada em 1971, é um esforço voluntário para arquivar e difundir livros em formato digital, e conta com mais de 45 000 obras gratuitas disponíveis ao público. No entanto, estas bibliotecas virtuais são constantemente atacadas por hackers com o propósito de destruir os seus arquivos. A vulnerabilidade dos livros deve-se à volatilidade dos dados eletrónicos, que é ampliada quando estes se encontram armazenados em grande número.







# SEGUNDO CAPÍTULO

---

DESIGN DA COLEÇÃO

## IDEIA LIVRE

(Livros em formato digital no CD em anexo)



# 1.A marca “Ideia Livre”

## Introdução

Para que o livro nasça, não basta ser escrito. Um livro por publicar não é lido, e para todos os efeitos práticos não existe. Parte da obra de Franz Kafka apenas foi publicada postumamente e contra o seu próprio desejo de que os manuscritos fossem destruídos após a sua morte. Foi graças ao amigo e biógrafo de Kafka, Max Brod, ao recusar-se a queimar os manuscritos, que se salvaram obras tão importantes e influentes como *O Processo* (1925) e *O Castelo* (1926). É uma questão de debate moral se a vontade do autor deveria ter sido respeitada mas, caso fosse, o mundo literário sofreria uma grande perda, ou pior, nunca teria tido a oportunidade de apreciar o importantíssimo trabalho do autor. Quantos “Kafkas”, se terão perdido ao longo dos séculos, quantas obras importantes ficaram por nascer? É impossível calcular.

Para apresentar ao público estes livros (não direi “fazer nascer” porque todos eles são obras já publicadas), criei uma marca que tem como função acolher o espírito desta coleção.

A Ideia Livre é, desse modo, uma editora fictícia, especializada em publicar obras literárias clássicas e modernas que em algum período da história foram banidas por regimes, instituições ou outras organizações. As causas e dimensões da sua proibição são várias e, admitindo que as consequências nuns casos tenham sido mais graves do que noutros, a editora defende que é sempre moralmente injustificada e absurda. Alguns livros que apresento foram banidos por estados por conterem ideias que foram consideradas contrárias ou prejudiciais aos regimes que os controlavam. Outros foram proibidos em meios pequenos como escolas ou bibliotecas simplesmente por conterem palavras ou temas obscenos. O termo “Ideia Livre” resume em palavras o espírito persistente da vontade e do pensamento humano.

Esta coleção conta com cinco obras e, caso o projeto fosse desenvolvido financeiramente e posto em prática com sucesso, a lista poderia certamente aumentar. Existe um grande número de obras que foram banidas em algum lugar, em determinada altura. Muitas delas são lidas por pessoas que não têm conhecimento de que aquilo que leem já foi atacado ativamente com o propósito de ser retirado de circulação. É portanto minha intenção criar um “modelo” de coleção que pudesse ser continuado para além das cinco obras iniciais.

Os livros são produzidos em capa mole, tendo em conta os custos de produção, abdicando sempre que possível de elementos supérfluos, com o objetivo de serem de baixo custo e acessíveis ao leitor. A qualidade dos materiais, da produção e sobretudo do design é ainda assim uma preocupação principal e pretendo oferecer uma relação custo-qualidade equilibrada. Falarei de forma mais aprofundada sobre a questão económica da produção no próximo capítulo.

Todas as obras são precedidas por dois textos: uma introdução que apresenta a marca Ideia Livre, e um prefácio que familiariza o leitor com o contexto em que a obra em questão foi banida. Este prefácio seria, idealmente, escrito por um académico perito na obra ou no autor. A ideia é fazer com que o leitor pense e reflita que o ato de ler essa obra é uma liberdade que nem sempre foi assegurada. Creio que, apesar de todo o mérito de um livro dever estar sempre e apenas no conteúdo literário da obra, esta reflexão lhe possa oferecer um valor extra, distinto do mérito literário.

Tendo em conta que se trata de um projeto académico e que a publicação de qualquer quantidade comercial de livros necessita de um investimento elevado, irá ser produzido apenas um exemplar de cada obra para fins de protótipo e avaliação. É, no entanto, feito um estudo para determinar o mais fielmente possível os custos de produção e de direitos de autor que a execução do projeto implicaria, tanto quanto seja possível determinar.

## O logótipo

Para representar a essência da “Ideia Livre”, senti a necessidade de uma marca visual forte e direta sem que esta se impusesse ao leitor ou à obra de forma forçada. Algo que tocasse o olho do observador mas que não se sobrepusesse visualmente aos elementos gráficos das capas e ao significado das obras. Deveria ser algo simples, que funcionasse em tamanhos pequenos e em apenas uma cor.

Escolhi a tocha como marca desta editora. A tocha é um símbolo iluminista que representa luz e esperança. Na Grécia e em Roma, a tocha invertida simbolizava a morte, enquanto que a tocha erguida era sinónimo de vida, da verdade e do poder regenerativo da chama. Se por um lado, a chama lembra o fogo no qual foram queimados um número incalculável de livros, por outro, significa luz, conhecimento, razão, liberdade e a tenacidade do espírito humano.

Com o objetivo de capturar o espírito humanista da liberdade do pensamento, quis que este logótipo tivesse uma personalidade clássica, mantendo a exatidão e a clareza das linhas de design modernas. Jan Tschichold argumenta em *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro* que o logótipo de uma editora não deve ter o fundo preto e o texto a negativo: « (...) *estes constituem feios intrusos na estrutura geral da folha de rosto do livro. Para além de serem estranhos no mundo da tipografia, põem em perigo a própria página do livro pois podem ser visíveis do outro lado* » (TSCHICHOLD, 1997: 68)

Esta reflexão levou-me a por de lado algumas ideias iniciais em que utilizei texto e imagem a negativo sobre um fundo preto. Considerei que, para além haver de facto alguma falta de harmonia com a tipografia, seria mais apropriado que a tocha se “libertasse” de qualquer tipo de moldura, destacando mais a sua forma e melhor representando o conceito de “Ideia Livre”.



**Figura 10**

Estudo inicial para o logótipo

“Ideia Livre” nº1

**Figura 11**

Estudo inicial para o logótipo

“Ideia Livre” nº2

Neste caso o texto encontra-se a negativo e um fundo preto encerra a composição.



**Figura 12**

Estudo inicial para o logótipo

“Ideia Livre” nº3



[ IDEIA LIVRE ]



Para a designação usei Poly, um tipo de letra lançado recentemente (escolhido para pertencer ao grupo das Google Fonts<sup>1</sup>) serifado de médio contraste desenhado por Nicolás Silva. Para além de ser legível em corpos pequenos, considerei que tivesse o peso necessário para que houvesse harmonia entre a designação e o símbolo, a tocha.



**Figura 13**

Logótipo final "Ideia Livre"

**Figura 14**

Versão vertical do logótipo para uso na lombada dos livros.

## 2.A escolha das Obras

Uma das primeiras decisões que tive que tomar uma vez escolhido o tema desta coleção foi relativamente a quais as obras que nela iria incluir. Considerando que, como referi anteriormente, o número de obras de literatura que foram alvo de proibição é muito vasto, vi-me confrontado com uma enorme possibilidade de escolha. Tendo em conta que numa situação real, a decisão de quais as obras a publicar por uma editora não é obviamente responsabilidade do designer, vi-me obrigado a definir um conjunto de critérios que considero relevantes e que previssem o maior número de situações práticas possível do ponto de vista do design e da paginação.

Decidi que as obras que iria incluir deveriam ser diferentes em variados aspetos tais como a forma e a estrutura dos textos. Comparemos duas das obras como exemplo: *Os Versículos Satânicos* de Salman Rushdie e *Matadouro Cinco* de Kurt Vonnegut. Para além da diferença óbvia entre o número de páginas (640 na primeira e 208 na segunda), as diferenças na forma e na escrita de cada uma delas são evidentes e confrontam o designer com distintos "problemas" a resolver. Enquanto que na obra de Rushdie os parágrafos são geralmente longos e seguidos, a obra de Vonnegut possui parágrafos muito curtos e fragmentados, e o diálogo, que ocorre frequentemente, é separado da narrativa. Enquanto que num existem grandes parágrafos de texto, no outro estes tendem a ser muito pequenos. Isto torna a experiência de paginação diferente e a ocorrência indesejável de linhas órfãs e viúvas muito mais frequente no segundo caso. Por outro lado a obra de Rushdie possui elementos diferentes como o índice geral e os separadores de capítulo. Já *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, de George Orwell, inclui frequentemente poemas e entradas de diário, assim como uma nota de rodapé, e *Cândido*, de Voltaire, possui ca-

<sup>1</sup> Coleção de webfonts escolhidas pela Google e que são otimizadas e disponibilizadas para o uso em websites.

pítulos muito pequenos, cada um deles com um título e um subtítulo. Esta variedade de elementos e a necessidade de “encaixar” todos eles de forma coerente numa coleção possibilitou-me uma experiência de paginação diferente de livro para livro e sinto que consistiu por isso num ótimo exercício de tratamento de texto e de paginação eletrônica.

A inclusão de obras com vários elementos formais é, por si só, um universo bastante vasto e foram necessários outros critérios que levassem a uma escolha adequada. O segundo critério foi que algumas das obras estivessem no domínio público, o que significava não terem custos de direitos de autor. Inicialmente ponderei incluir apenas obras de domínio público a fim de reduzir ainda mais os custos da coleção. Isto implicaria que usasse apenas obras clássicas e abdicasse da inclusão de literatura moderna, o que me levou a pôr a ideia de parte. Ambas as obras *Cândido* de Voltaire e *O Coração das Trevas* de Joseph Conrad encontram-se no domínio público, as restantes estão sujeitas a direitos autorais.

Tendo estes dois critérios em consideração, as possibilidades eram ainda vastas e, após realizar uma pesquisa, rapidamente cheguei a uma lista de várias obras influentes que satisfaziam os requerimentos mencionados. Esta lista incluiu títulos, para além dos escolhidos, como *A Odisseia* (Séc. VIII A.C.) de Homero, *O Admirável Mundo Novo* (1932) de Aldous Huxley, *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, *A Quinta dos Animais* (1945) de George Orwell, *O Deus das Moscas* (1954) de William Golding, entre outras. Estas obras, a propósito, seriam perfeitamente adequadas para uma possível extensão da coleção.



**Figura 15**

Capas de algumas das obras que, por terem sido frequentemente atacadas, ponderei incluir na coleção “Ideia Livre”. Todas, à exceção de “A Odisseia”, são respetivas a primeiras edições.

Após ponderar sobre esta lista escolhi cinco obras icónicas, reconhecidas pelo público, que representam várias eras e que foram alvo de ataques e de proibição por motivos variados. Seria certamente debatível afirmar que estas (ou quaisquer outras) cinco obras são as mais importantes obras alguma vez banidas, ou defendê-las com qualquer outro critério de superioridade. Não é de todo o que pretendo fazer. Considero no entanto que são uma sólida amostra representativa do tema proposto pela coleção e portanto adequada para incluir neste projeto. As obras escolhidas são:

*Cândido* (1759) – Voltaire

*O Coração das Trevas* (1899) – Joseph Conrad

*Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* (1949) – George Orwell

*Matadouro Cinco* (1969) – Kurt Vonnegut

*Os Versículos Satânicos* (1988) – Salman Rushdie

### 3.A edição dos textos

Escolhidos os livros a publicar, a etapa seguinte consistiu em obter os textos integrais das obras. Tendo em conta o carácter académico e não comercial deste projeto, não foi possível obter os textos em português, uma vez que não existiu financiamento para as traduções das obras. Para produzir os livros utilizei, por isso, os textos integrais disponíveis na internet, em inglês. As tentativas de encontrar os textos em português, num formato que me fosse possível editar, foram infrutíferas. Vi-me então obrigado a recorrer a outra língua, o que, considerei aceitável para fins de protótipo. Caso o projeto fosse posto em prática e a coleção fosse publicada em Portugal, as obras seriam, naturalmente traduzidas. Os custos destas traduções serão calculados no capítulo Seguinte.

Os textos obtidos são, tanto quanto me foi possível determinar, fiéis aos originais. Não encontrei erros neles e quando os comparei com edições físicas na mesma língua não encontrei diferenças no texto. Determinei então que provinham de uma fonte suficientemente segura para serem utilizados no protótipo da coleção.

No entanto, reparei que alguns textos necessitavam de ser editados atentamente. Um dos problemas mais comuns que encontrei foram desnecessárias linhas brancas a separar os parágrafos. Estes ocorrem quando a pessoa que criou o ficheiro de texto digital os utiliza, erradamente, para criar uma separação física entre parágrafos ou criar áreas brancas sem texto numa página, entre outras situações. Estes parágrafos não são desejados e devem ser eliminados. Em situações em que o texto é seguido, o espaçamento entre títulos e texto e entre alguns parágrafos (nos casos em que o autor divide porções de texto com espaços em branco dentro de um capítulo, por exemplo), deve ser feito através da aplicação estilos utilizando a ferramenta (no caso do *InDesign*) *Space After/Before*. Esta função define o espaço presente antes e depois do parágrafo.

Na obra *Os Versículos Satânicos*, o autor faz a divisão física de várias partes dentro de um capítulo que referi anteriormente. O ficheiro de texto que utilizei, no entanto, não possuía estas separações assinaladas, o que me obrigou a comparar atentamente o texto digital com uma edição impressa da obra e a identificá-las manualmente. Neste texto também os itálicos não estavam aplicados, mas estavam assinalados por “\_” da seguinte forma: “\_EXEMPLO\_” em vez de “*exemplo*”. Este tipo de marcação é usado em alguns formatos de texto simples em que não é possível representar texto em itálico. Na obra *O Coração das Trevas*, os itálicos para além de não estarem aplicados, não estavam assinalados de forma alguma. Isto levou-me também a comparar o texto com o de um livro impresso para identificar e aplicar os itálicos manualmente.

Outros elementos supérfluos a retirar antes de poder utilizar o texto foram as quebras de página e a numeração de página presente em alguns dos ficheiros digitais.

## 4. Dimensões de página e grelha

As decisões relativas ao formato do livro têm como base o seu propósito e a forma como este é suposto ser usado, assim como certas limitações de carácter económico relativas ao seu processo de produção.

Tendo em conta que o objetivo desta coleção é oferecer ao público uma forma de leitura acessível, servindo necessidades práticas em detrimento de elementos supérfluos, considerei a portabilidade uma das principais prioridades relativamente à forma física do livro. Foi da máxima importância encontrar um equilíbrio entre portabilidade e conforto de leitura, pois um livro demasiado pequeno pode ter portabilidade mas obriga a uma redução excessiva do corpo do texto, número de caracteres por linha e número de linhas por página, tornando a leitura difícil. É necessário também ter em conta o formato do papel em que o livro irá ser impresso, com o fim de reduzir ao máximo o desperdício de papel, otimizando os custos.

Com o objetivo de chegar a um formato que fosse economicamente viável contactei, por intermédio do meu orientador, o Sr. Rui Oliveira, Diretor de Produção da Gráfica Maiadouro S.A., com o fim de marcar uma reunião para definir aspetos relativos à produção dos livros. Nesta reunião definimos os materiais e os métodos envolvidos no processo, que serão descritos no capítulo 3 deste trabalho. Um dos primeiros aspetos que discutimos foi o formato que os livros teriam.

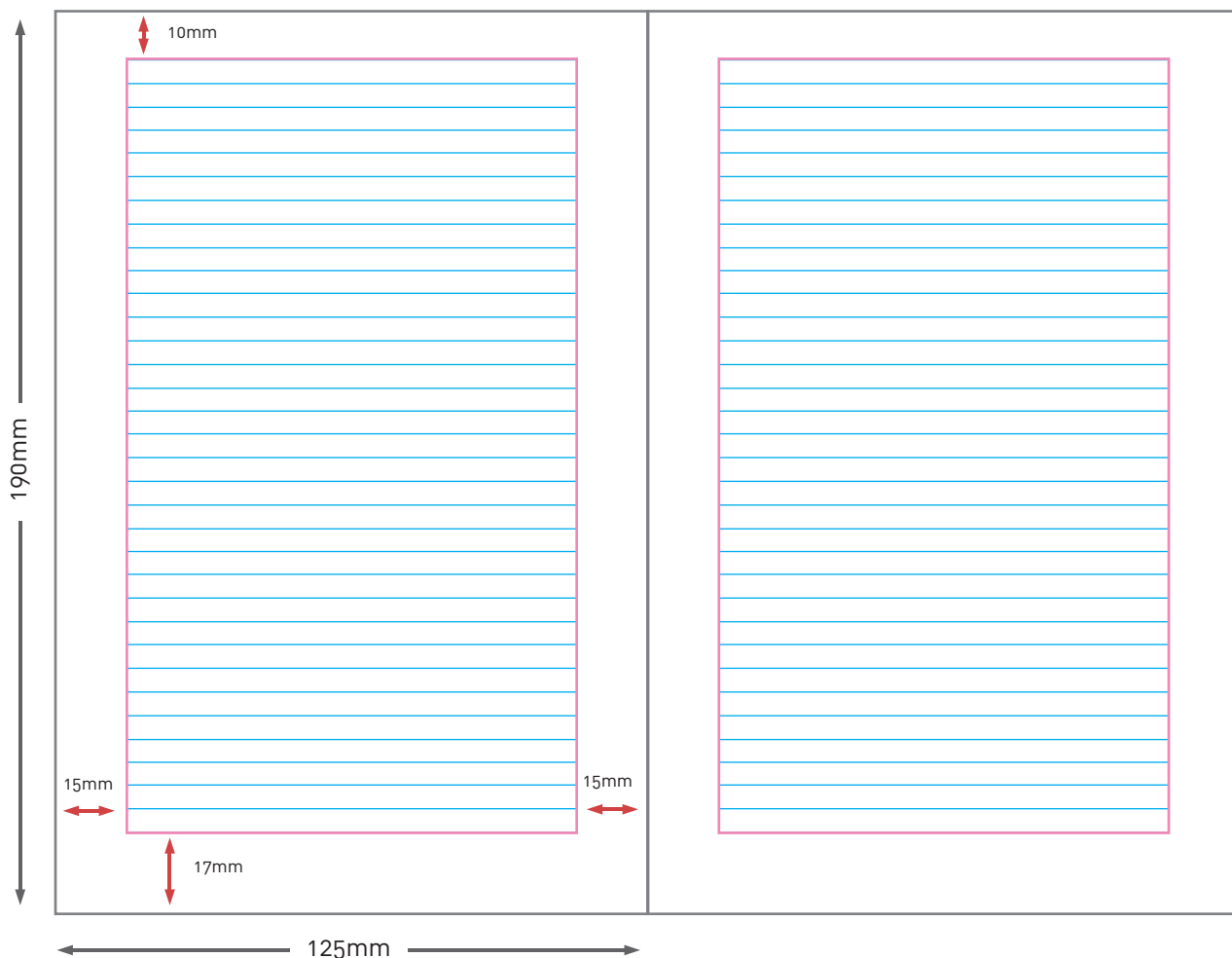
Inicialmente foram considerados vários formatos. Foram comparadas várias edições de livros em capa mole produzidos em Portugal, e determinou-se que haviam dois formatos frequentemente usados em publicações do tipo pretendido: 150x230mm e 125x190mm. Estas medidas tendem a variar ligeiramente e, existindo certamente muitos outros formatos possíveis, considerou-se que estes seriam candidatos adequados, uma vez que o leitor estaria mais familiarizado com eles. Existe de facto uma diferença de tamanho considerável entre eles. O primeiro, sendo maior, teria a vantagem de possibilitar o uso de corpos de texto e margens maiores, oferecendo uma leitura mais cómoda e menos cansativa. Por outro lado, a escolha deste formato implicaria um aumento substancial no custo de produção e a sua portabilidade seria prejudicada.

O formato de 125x190mm serviria o propósito de portabilidade e fácil manuseabilidade e garantia um desperdício de papel mínimo e aceitável, critérios que considerei fundamentais numa coleção de livros que pretendia ser económica e acessível e que justificaram a sua escolha.

Uma vez decidido o formato, foi necessário definir a grelha do livro. Devido ao tamanho reduzido e à intenção de minimizar custos, sabia à partida que as margens não poderiam ser demasiado largas, e procurei que a página incluísse o maior número de texto possível sem que se tornasse demasiado “cheia”, mantendo uma entrelinha apropriada.

Desde início decidi que todas as margens da página deveriam ter medidas diferentes, o que daria um maior dinamismo e harmonia visual às páginas. A margem interior seria menor que a exterior e a margem superior menor que a inferior, dando uma maior união e sensação de continuidade do texto entre a página par e a página ímpar. Aprendi no mestrado que ao ter margens iguais (duas, três ou todas) elas tendem a parecer uma moldura e que por isso ganham um peso gráfico que não deveriam ter.

Estando condicionado pelo formato reduzido do livro, determinei que estas diferenças seriam, por necessidade, mínimas. Optei por eliminar a diferença entre as margens interior e exterior uma vez que a área cega no centro do livro (medianiz) daria a ilusão de que a margem interior seria mais pequena. Por esse motivo determinei que teriam ambas 15mm de largura. A margem inferior é normalmente maior que a superior para permitir que o livro seja segurado em baixo sem que a mão do leitor tape uma grande área de texto, razão pela qual decidi que a margem inferior teria 17mm, enquanto que a margem superior teria 10mm.



**Figura 16**

Versão final da grelha final de 33  
linhas usada na coleção  
de livros.

## 5. Estudo de leitura e escolha de tipos de letra

Na escolha de tipos de letra, assim como em todos os aspetos do design de livros, é essencial termos em conta a finalidade que o livro em questão terá e a forma como será utilizado, este deve ser sempre o ponto de partida. Tendo em conta as características do objeto desta coleção –literatura – o objetivo do designer é dar ao leitor a forma mais eficaz possível de ler confortavelmente uma vasta quantidade de texto sem que a forma interfira no conteúdo. Esta interferência condicionaria a percepção que o leitor tem da obra e infringe uma regra da máxima importância: o designer deve limitar-se a dar forma ao conteúdo e abster-se de participar nele, este é unicamente da responsabilidade do autor e do editor. Esta interferência indesejada do designer pode ser de caráter ativo, se por exemplo for criada uma falsa hierarquia no texto através de um mau uso de elementos tipográficos e fizer com que uma porção de texto tenha uma importância superior ao resto e da qual o autor não tinha intenção, ou pode ser passiva, se por exemplo o tipo de letra usado não for adequado e tornar a leitura cansativa, o que pode dar ao leitor a falsa percepção de que o próprio texto é difícil. Naturalmente existem obstáculos físicos intrínsecos ao próprio ato da leitura, tais como o cansaço físico e mental do leitor. Apesar de inevitáveis, estes obstáculos podem ser minimizados ou maximizados consoante as boas ou más decisões tomadas pelo designer.

Sendo o texto claramente o objeto que o design desta coleção teria de servir, a escolha de um tipo de letra adequado seria da máxima importância. É este o elemento gráfico principal e a sua escolha implica a responsabilidade de que toda a coleção esteja dependente dele.

O meu orientador, o Dr. Luís Moreira, sugeriu-me que fizesse um estudo de leitura para determinar qual, de uma pré-seleção de 4 tipos de letra, seria o mais adequado para o texto principal das obras. Tinha decidido antecipadamente que seriam tipos serifados pela razão de que são os que favorecem melhor a leitura em contínuo, sendo usados na quase totalidade dos livros de literatura.

Foi determinado à partida que o estudo incidiria sobre uma amostra de 40 pessoas e que o critério de escolha deveria ser a facilidade e o conforto de leitura, em detrimento de fatores puramente estéticos. Os tipos de letra que incluí no estudo foram Sabon LT, Fournier MT, Vollkorn e Poly.

Estas escolhas tiveram como base vários critérios. Decidi incluir dois tipos de letra “clássicos” (Sabon LT e Fournier MT), no sentido em que são usados frequentemente

**Figura 17**

Sabon LT e Fournier MT,  
dois tipos clássicos

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
1234567890

The Quick Brown Fox Jumps Over  
The Lazy Dog

Sabon LT Std  
Jan Tschichold

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
1234567890

The Quick Brown Fox Jumps Over  
The Lazy Dog

Fournier MT Std  
Pierre Simon Fournier

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
1234567890

The Quick Brown Fox Jumps Over  
The Lazy Dog

Vollkorn  
Friedrich Althousen

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
1234567890

The Quick Brown Fox Jumps Over  
The Lazy Dog

Poly  
Nicolás Silva

no design de livros, ambos são baseados em tipos influentes e fortemente estabelecidos na história da tipografia. Sabon LT foi desenhada por Jan Tschichold em 1964 e é baseada em desenhos de Claude Garamond, enquanto que o tipo de letra Fournier MT é baseada em desenhos de Pierre Simon Fournier de 1742. Ambas possuem um contraste evidente entre as linhas horizontais e verticais.

Por sugestão do meu orientador escolhi incluir também no estudo tipos de letra contemporâneos, de características mais modernas ainda que com influências clássicas. Escolhi usar Vollkorn, desenhada por Friedrich Althousen e Poly, de Nicolás Silva, dois tipos de letra que, para além das diferenças estéticas em relação aos anteriores, possuem ainda outras características distintas das fontes usadas tradicionalmente em livros. Vollkorn e Poly são fontes desenvolvidas tendo em conta uma leitura fácil em ecrã, assim como em papel, e estão disponíveis para uso gratuito no Google Fonts<sup>2</sup>. Possuem um contraste menos acentuado e foram concebidas para serem lidas facilmente em corpo reduzido, o que me levou a fazer testes de impressão que se revelaram muito satisfatórios. Apesar de funcionarem eficazmente, oferecendo em simultâneo clareza de leitura e um visual moderno, encontrei nelas a desvantagem de não incluírem certas características *OpenType*, tais como a opção de usar os versaletes originais desenhados pelo designer de tipos.

**Figura 18**

Fournier e Poly, dois tipos de letra contemporâneos

**Figura 19**

Comparação de contraste entre os 4 tipos de letra



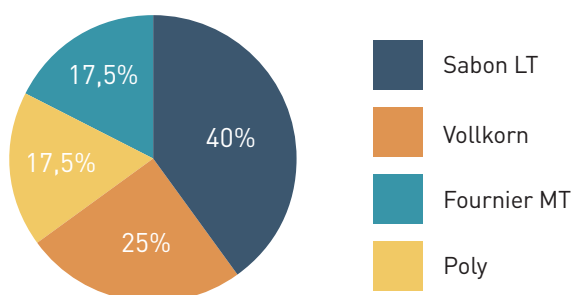
<sup>2</sup> <https://www.google.com/fonts>



A metodologia do estudo de leitura consistiu em inquirir uma amostra de 40 indivíduos de ambos os sexos com idades compreendidas entre os 23 e os 75 anos, solicitando a leitura um excerto de texto com 8 páginas usando o formato que iria ser utilizado na coleção. (ver anexo pag. 93) Cada 2 páginas (em formato *spread*) correspondiam a um dos 4 tipos de letra pré-selecionados, para que o leitor não tivesse a oportunidade de comparar lado-a-lado o aspeto visual de cada um deles. A extensão algo considerável do texto permitia a que o leitor pudesse “estar” tempo suficiente com cada uma das fontes ao ponto de perceber qual delas lhe proporcionava maior conforto de leitura. Para garantir que a variabilidade do corpo do texto não interferisse na escolha, certifiquei-me de que em todos os exemplos a altura-x era igual. Usei corpo 10pt em Sabon LT e Vollkorn, corpo 9,5pt em Poly e corpo 11,5pt em Fournier MT. Decidi usar 14pt de entrelinha, o que permitiu ter 33 linhas por página.

Dos quatro tipos de letra apresentados, determinou-se que Sabon LT proporciona uma leitura mais confortável, tendo sido escolhido por 40% dos indivíduos. A preferência relativa aos restantes tipos de letra distribuiu-se da seguinte forma: 25% dos indivíduos optaram por Vollkorn, 17,5% por Poly e os restantes 17,5% consideraram que Fournier oferece uma maior leitura-bilidade. Tendo em conta o resultado do estudo, decidi usar Sabon LT para o texto principal dos livros.

Para compensar em parte o carácter de contemporaneidade que seria proporcionado pelo uso de um dos tipos de letra mais “modernos” (Vollkorn ou Poly), resolvi complementar a Sabon com um tipo de letra sem serifas e usei FF Din em elementos como a ficha técnica, texto de capa, subtítulos e índices.



**Figura 20**  
Gráfico de resultados do estudo de leitura realizado.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
1234567890

Aa

The Quick Brown Fox Jumps Over  
The Lazy Dog

Handgloves

**Figura 21**  
Tipo de letra FF DIN, usado na ficha técnica, texto de capa, subtítulos e índices

FF DIN  
Albert-Jan Pool

Admito que o uso exclusivo de Sabon no miolo seria também uma opção que resultava de forma bastante satisfatória e que é em muitos casos preferível não usar mais que um tipo de letra quando um é suficiente para resolver todas as situações encontradas pelo designer. Creio no entanto que o design desta coleção em particular “pedia” um elemento moderno que atenuasse a solenidade de um tipo de letra serifado clássico, o que considero que torna o uso da FF Din apropriado.

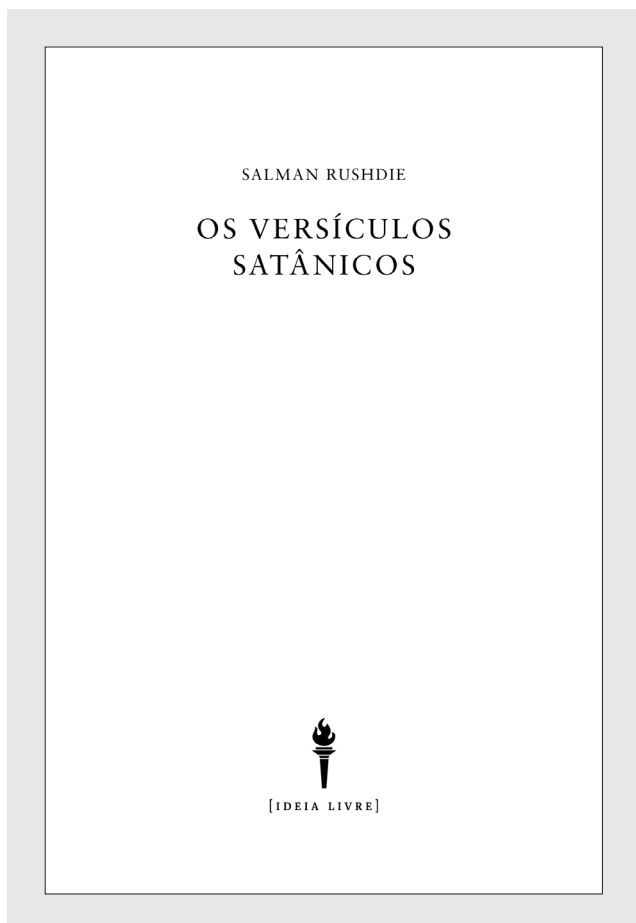


## Folha de Rosto

Jan Tschichold afirma que «*A folha de rosto na sua forma tipográfica é uma parte integral do livro e como tal deve corresponder à tipografia dos outros componentes.*» (TSCHICHOLD, 1997: 65) Tschichold defende que o tipo de letra usado na folha de rosto deve ser o mesmo que é usado no texto principal, isto garante a unidade do livro e a continuidade entre páginas. Por este motivo decidi usar Sabon. Inicialmente ponderei usar FF Din na folha de rosto por considerar que daria ao livro um caráter mais atual, mas tendo em conta os aspetos referidos acima e considerando que numa obra de literatura seria mais adequado e “digno” um tipo serifado clássico do que um sem serifa moderno, pus de parte esta ideia.

Os elementos que incluí na folha de rosto foram o nome do autor, título da obra e a marca da editora Ideia Livre. A decisão relativamente à inclusão do logotipo da editora pretende servir simultaneamente dois propósitos, um de carácter prático e outro de carácter estético. Por um lado fortalece-se a marca e relaciona-se diretamente a obra com o conceito de “ideia livre”. Uma vez que o texto principal é precedido por um texto introdutório, considere que necessitaria de uma segunda folha de rosto para separar os dois, isto reforçou a necessidade de que a primeira tivesse um maior peso, que lhe foi dado pelo logotipo e pelo uso de um corpo de texto maior. O propósito estético pressupõe que o logotipo na parte inferior da página, em oposição ao texto no topo, proporciona uma forma harmoniosa, equivalente a uma “âncora” visual. No entanto deve existir o cuidado de não tornar o nome da editora maior que o do autor.

Tschichold descreve esta forma visual resultante como semelhante a um copo de pé alto, em que o título da obra e o nome do autor constituem o corpo do copo e a marca da editora representa o seu pé.



**Figura 22**

Folha de rosto da obra  
“Os Versículos Satânicos” (sobre  
fundo cinzento), utilizando uma  
forma que Tschichold descreve  
como sendo semelhante  
à de um copo de pé alto.

## Hífens, En dash e Em dash

Existe com frequência confusão relativamente à função do hífen, *En-dash* (risca) e *Em-dash* (travessão) e à sua forma correta de utilização.

«O hífen [na língua portuguesa], enquanto sinal gráfico, serve exclusivamente para: ligar palavras compostas (ex.: *trabalhador-estudante*, *abre-latas*, *belas-artes*), ligar a preposição de a algumas formas do verbo *haver* (ex.: *hás-de*, *hão-de*), ligar pronomes átonos a formas verbais (ex.: *trá-lo-ia*, *di-lo-ei*), para evitar a aglutinação de um prefixo ao elemento seguinte – radical – evitando erros de leitura (ex.: *circum-navegação*, *supra-renal*, *pós-guerra*), ou para dividir palavras na translineação de um texto justificado.» (CARTAXO, 2008: 13)

O hífen (-) é usado com alguma frequência para substituir parêntesis ou vírgulas no meio de uma frase ou para introduzir discurso direto, o seu uso é errado em ambos os casos e deve ser substituído pelos caracteres tipográficos apropriados, *En dash* (–) (traço, ou meia-risca, em português) e *Em dash* (—) (travessão, em português) respetivamente.

Figura 23

Hífen, En dash e Em dash  
em Sabon, LT corpo 72pt.



Na língua inglesa, estas funções tendem a variar e são por vezes sujeitas à decisão do autor. Por este motivo decidi manter o uso dado aos caracteres conforme vinha nos textos, no entanto, nas situações em que o traço e o travessão eram usados, os caracteres eram substituídos por 2 e 3 hífen consecutivos (“--” e “---”), respetivamente. Esta representação é feita quando não é possível usar os caracteres apropriados, como por exemplo na linguagem *Markdown*<sup>3</sup> ou na escrita à máquina. Uma situação semelhante ocorre, como foi referido anteriormente, quando uma palavra em itálico é representada da forma “\_EXEMPLO\_” em lugar de “*exemplo*”. No InDesign a substituição dos hífen consecutivos pelos caracteres apropriados é facilmente feita utilizando a ferramenta *find/change*.

## Outras considerações tipográficas

Existem muitos outros aspetos tipográficos a ter em conta no design de livros. Seria uma tarefa impossível aprofundar todos eles neste projeto, mas creio que é importante referir aqueles que mais frequentemente vemos sujeitos a um uso incorreto.

A existência de linhas “órfãs” e linhas “viúvas”<sup>4</sup> é um problema de paginação comum. As linhas viúvas principalmente, que ocorrem no topo, «*destroem o retângulo da página e o bloco de texto, e a mísera parte final de uma frase tem uma aparência*

<sup>3</sup> Linguagem simples de marcação que pode ser convertida para HTML.

<sup>4</sup> Dá-se o nome de “órfãs” às primeiras linhas de um parágrafo que ficam isoladas no fim de uma página. Às últimas linhas de um parágrafo que ficam isoladas no topo de uma página dá-se o nome de “viúvas”.

*pobre.*» (TSCHICHOLD, 1997: 135) Por esta razão devem ser evitadas. Uma forma de o fazer é aumentando ou diminuindo ligeiramente o tracking do parágrafo, criando ou eliminando uma linha de texto, tendo o cuidado de que esta diferença não seja perceptível. Tschichold recomenda ainda outra possibilidade em que que, no caso de existirem linhas viúvas, a página anterior pode ser encurtada por uma linha, e considera que a linha em branco resultante não interfere negativamente com a mancha de texto.

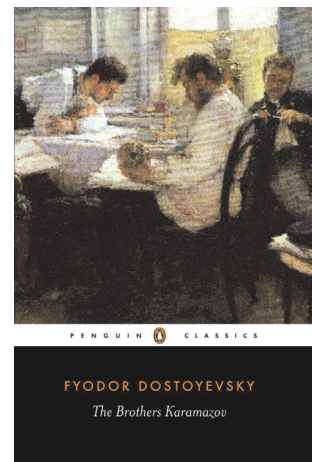
Outra situação que o designer encontra regularmente é a existência de palavras ou frases em maiúsculas inseridas no meio do texto principal. A forma correta de resolver esta situação é através do uso de versaletes, tornando assim o texto uniforme sem que o leitor seja distraído por maiúsculas intrusivas no meio do texto. Os versaletes devem ter algum espaçamento. Na obra 1984 ocorrem várias situações em que existe texto em maiúsculas, separado entre parágrafos. Nestes casos optei deliberadamente por não usar versaletes por considerar que para além de tirarem algum do impacto pretendido (pelo autor) do texto em questão, o facto de estar fisicamente separado dos parágrafos (e portanto assumidamente destacado) torna o uso dos versaletes nesta situação em particular, a meu ver, desnecessário.

## 6.Design das Capas

Ao deparar-se com a tarefa de criar a capa de uma obra literária, o designer deve perguntar a si próprio: qual o ambiente visual da narrativa? A história, como contada pelo autor, é o elemento que dá propósito ao livro e todas as decisões gráficas devem ser tomadas em função dela e para a servir. É o autor que decide o seu conteúdo, e a capa de uma obra, ainda que possa incorporar elementos visuais exteriores a ela. Não deve adicionar significado mas sim apenas representá-lo. Dito isto, o primeiro passo óbvio no processo de criação da capa, a face do livro, é ler a obra e proceder à pesquisa de informação e de elementos visuais relacionados com os seus temas. Apesar de já conhecer as obras que vim a escolher para incluir nesta coleção, senti a necessidade de reler algumas delas, com o objetivo de relembrar detalhadamente e isolar elementos-chave que pudesse traduzir visualmente.

Apesar de ser necessária uma coerência visual para manter a identidade da coleção, considere importante que cada uma das obras mantivesse a sua individualidade. O design da coleção deveria servir a obra e não sobrepor-se a ela. Para isso optei por usar diferentes tipos de elementos gráficos que se adequassem melhor a cada um dos casos. Devido às diferenças temáticas e estilísticas, assim como aos diferentes contextos históricos de cada uma das obras, considero que isto oferece maior interesse visual à coleção e cumpre melhor o propósito de servir o texto. Sendo a editora fictícia Ideia Livre assumidamente especializada apenas em publicar obras que foram anteriormente banidas, não teria a necessidade de diferenciar esta de outras coleções. Isto permite, dentro de certos parâmetros, uma maior diversidade gráfica.

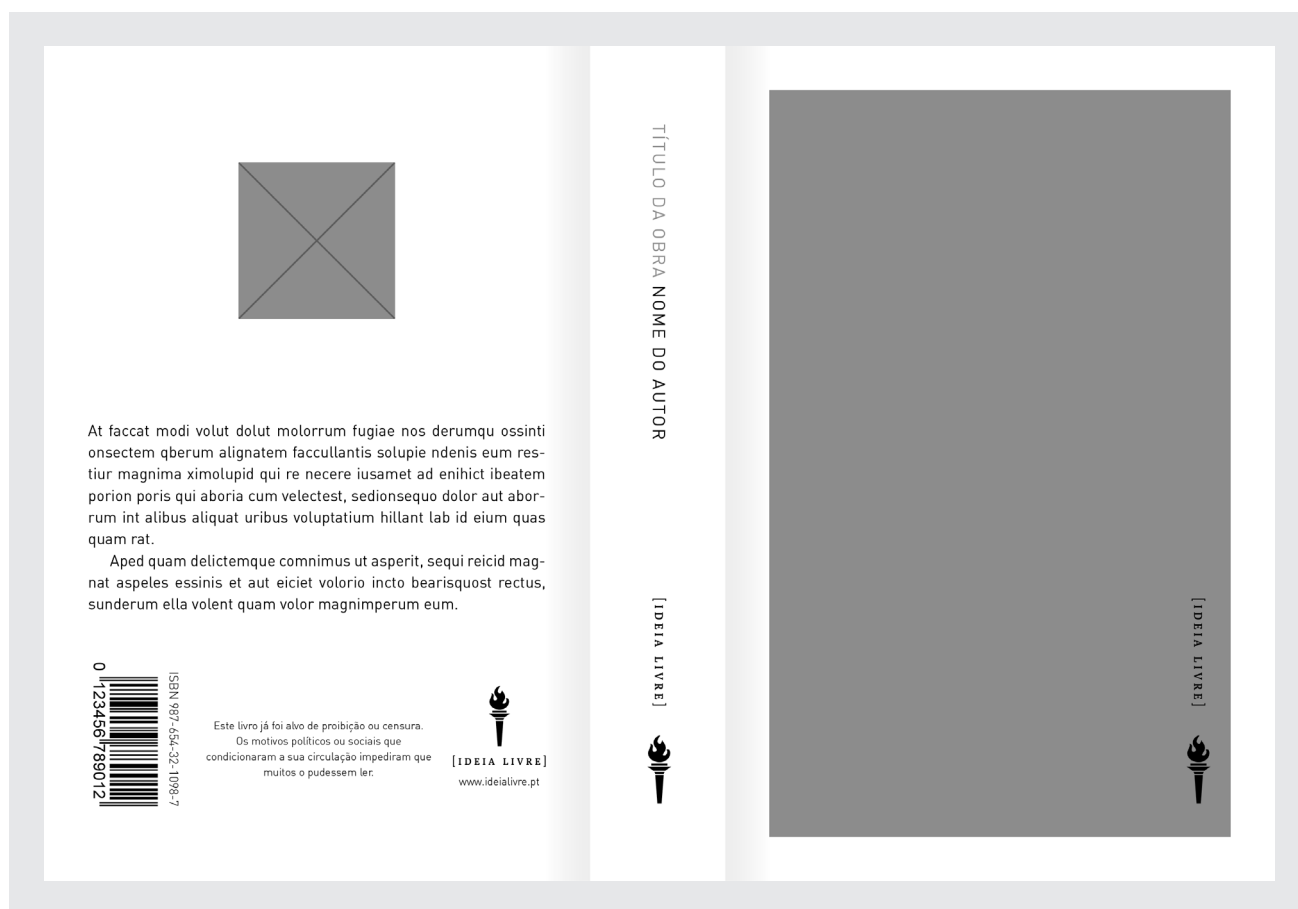
Os elementos gráficos obedecem, portanto, a um *layout* simples mas muito versátil, que proporciona uma base visual com a coerência suficiente para funcionar como coleção. A imagem da capa é delimitada em toda a volta por uma margem branca de 10mm, e o grafismo de cada capa individual está sujeito a uma cor dominante. Esta



**Figura 24**

Capa de edição da Penguin Classics da obra de Dostoyevski "Os irmãos Karamazov". A identidade da marca e da coleção sobrepõe-se ao conteúdo da obra, favorecendo o todo, apesar de dar um aspeto genérico à obra quando comparada com outras da mesma coleção.

cor está presente no título da obra na lombada que, à semelhança da contracapa, é branca. Na contracapa de cada livro, para além da sua sinopse, estão presentes elementos gráficos simples e ilustrativos da obra.



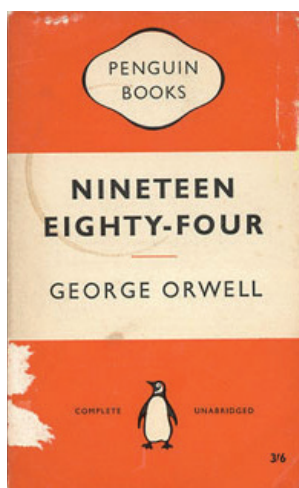
**Figura 25**

Layout da capa.

O texto técnico presente na contracapa e lombada está composto em FF Din Regular. Para o título da obra e para o nome do seu autor, na frente da capa, optei por usar diferentes tipos de letra, adequando-os visualmente ao “espírito” de cada obra.

Falarei em seguida, e de forma mais aprofundada, de cada uma das capas e do seu processo de criação, pois considero que a importância deste elemento o justifica. A capa é a primeira imagem que o leitor tem da obra e, frequentemente, a leitura do texto pode ser prejudicada ou até não praticada por causa de uma má capa. Esta importância é implícita na evolução histórica da capa do livro, normalmente uma reflexão dos movimentos artísticos predominantes da época, tornando o design de capas de livros uma forma de arte de mérito próprio.

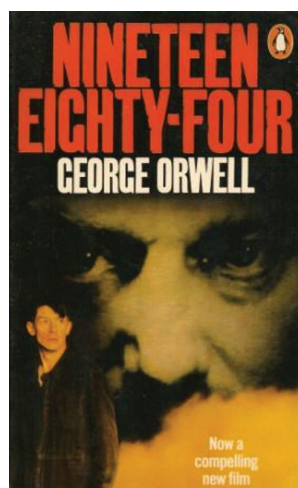
É interessante observar a “evolução” do design de capas de livros ao longo das décadas e refletir sobre as diferentes formas que os designers encontram de representar o mesmo conteúdo em diferentes épocas, refletindo as tendências do design gráfico da altura e demonstrando as influências do local ou país da edição. Esta variação não se manifesta apenas em algumas opções estilísticas, por vezes as abordagens são completamente diferentes. Nas figuras 26 a 33 podemos observar algumas edições da mesma obra, 1984 de George Orwell, publicadas pela editora britânica *Penguin* e pela americana *Signet Classics* ao longo das décadas. Note-se a forma como a escolha tipográfica e o design refletem o “espírito” visual das eras, registando-se uma tendência revivalista evidente nas edições mais recentes da *Penguin*.



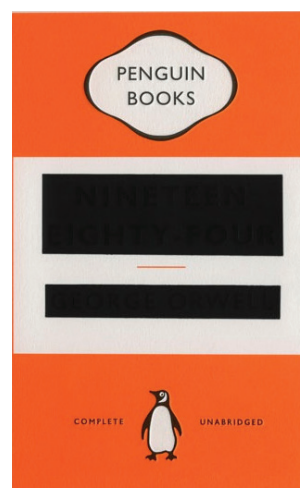
**Figura 26**  
Penguin 1951



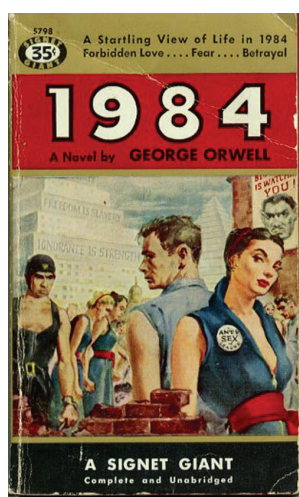
**Figura 27**  
Penguin 1978



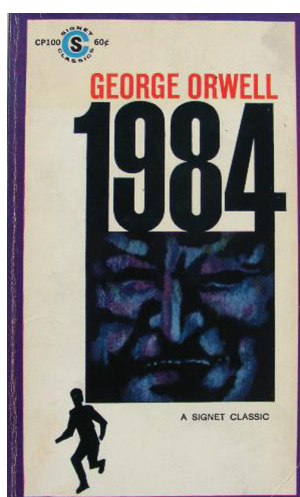
**Figura 28**  
Penguin 1984



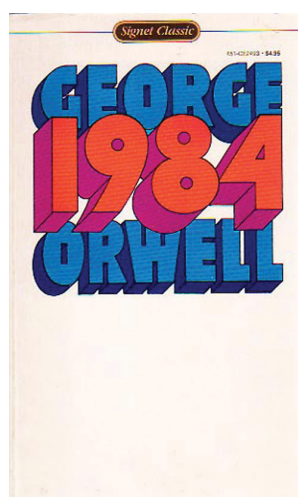
**Figura 29**  
Penguin 2013



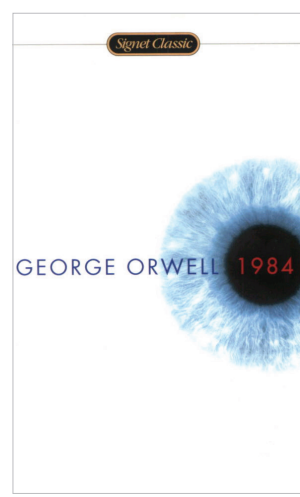
**Figura 30**  
Signet 1954



**Figura 31**  
Signet 1961

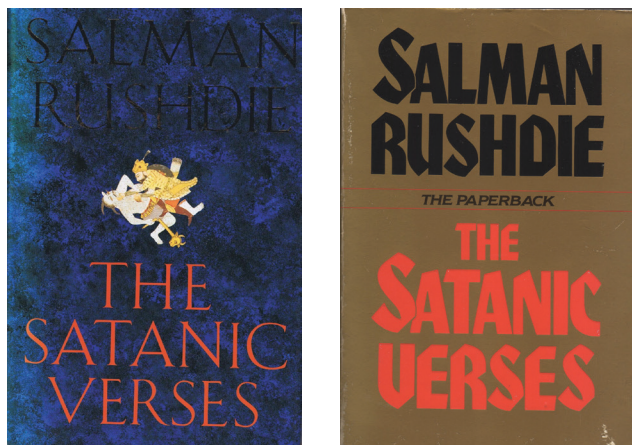


**Figura 32**  
Signet 1985



**Figura 33**  
Signet, anos 90





**Figura 34**

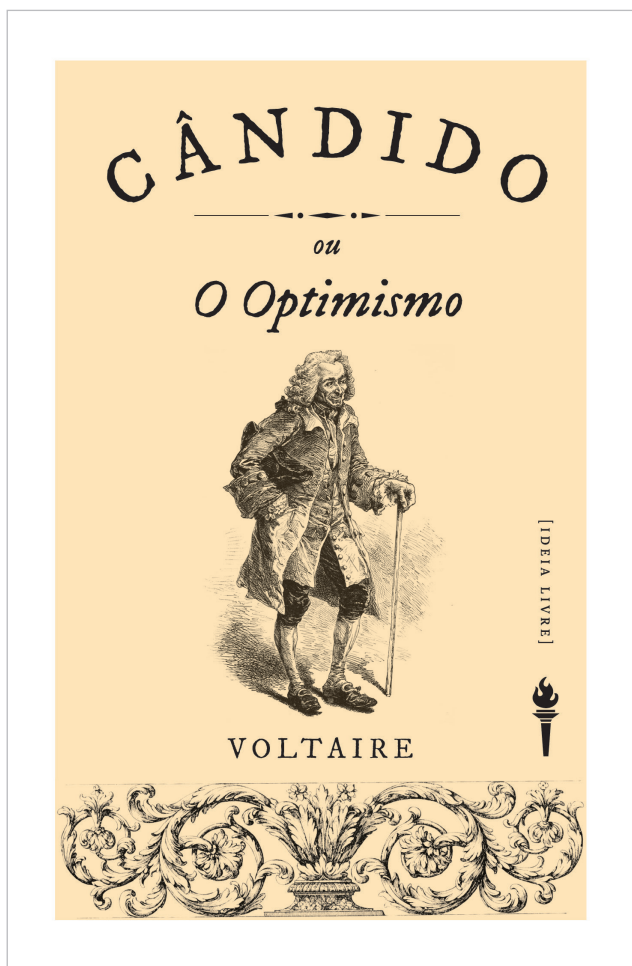
Capas da primeira edição Britânica de "Os Versículos Satânicos" e primeira edição americana em capa mole.

que o próprio Rushdie considera pouco satisfatória. «*Não era uma edição atrativa. Tinha uma odiosa capa dourada com letras grandes a preto e vermelho que se pareciam demasiado com tipografia nazi [...]*» (RUSHDIE, 2013:329)

### Cândido

Nesta obra de Voltaire senti a necessidade de fazer algo formal e clássico. Algo visualmente característico do século XVIII, baseado em tipografia e gravura. Para destacar estes elementos decidi omitir quase totalmente a cor. Esta existe apenas no fundo da capa e no título da obra, na lombada. Usei um bege suave para representar a cor de um papel velho e amarelecido. As gravuras são retiradas do domínio público, tendo a vantagem de poderem ser utilizadas sem custo. Este grafismo sóbrio e clássico pretende, para além de contextualizar a obra na época em que a narrativa se passa, refletir o estatuto de proeminência intelectual do autor. A gravura da capa é um retrato do próprio Voltaire.

Para o texto usei IM Fell, um tipo de letra revivalista desenhado por Igino Marini em 2000. O aspeto solene e "antigo" deste tipo refere não só os impressos da época que sobreviveram aos dias de hoje, mas também o estatuto da obra como um clássico da literatura.

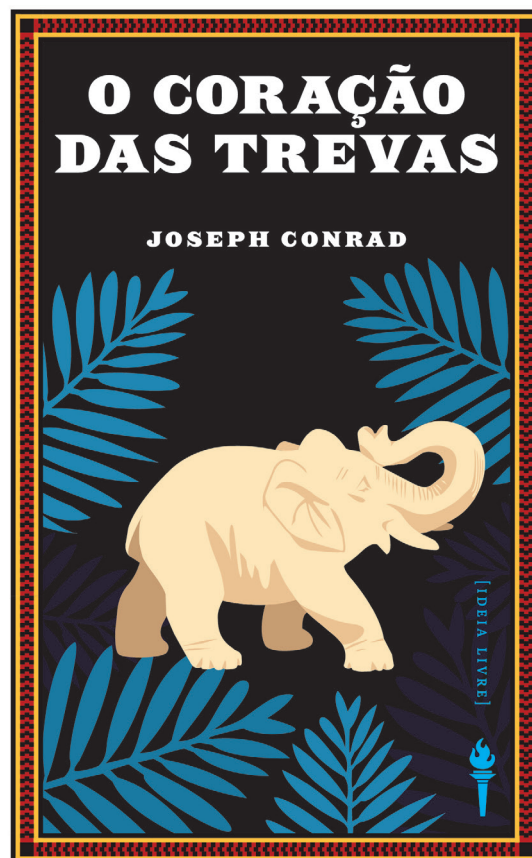


**Figura 35**

Capa final da obra "Cândido", Coleção Ideia Livre. (Ver Contracapa no CD em Anexo)

## O Coração das Trevas

Este clássico da literatura modernista, de Joseph Conrad, é escrito e passado na era vitoriana (de meados do século XIX a inícios do século XX), um período em que as potências coloniais europeias disputavam o continente africano, procurando nele sobretudo a borracha e o marfim. É neste ambiente de exploração e ganância colonial que a narrativa se desenrola e considerei apropriado o uso de motivos africanos. Tencionando inicialmente usar uma máscara africana como elemento dominante, optei depois por algo mais simbólico e diretamente relacionado com a história. Ao contrário do caso de *Os Versículos Satânicos*, em que a história é longa, de carácter épico e em que a riqueza em elementos narrativos é muito vasta e portanto difícil de condensar numa capa, uma das razões pelas quais considerei que algo simples e decorativo fosse mais eficaz, a obra de Conrad é curta e, ainda que rica em simbolismo e profundidade, os objetos que dão propósito à narrativa são mais específicos e presentes, e portanto fáceis de isolar. O elemento físico, palpável que move as personagens da obra é, em última análise, o marfim. É ele, e uma quantidade de implicações adjacentes extensas demais para aprofundar num trabalho de não-literatura, que enlouquece Kurtz. O marfim representa o objeto económico da ambição colonial europeia.



**Figura 36**

Capa final da obra

"O Coração das Trevas",

Coleção Ideia Livre.

[Ver Contracapa no CD

em Anexo]

**Figura 37**

Máscara Africana

Esboço inicial para capa de

"O Coração das Trevas"

[Desenho Vectorial]



**Figura 38**

Ilustração da contracapa  
de "O Coração das Trevas"  
(Desenho vectorial)

Após pesquisa e reflexão, decidi utilizar a ilustração de uma escultura de um elefante em marfim. A ideia da representação do animal criado do próprio material de que é feito, implicando a sua morte, faz referência ao material acima referido e ao tipo de exploração que a região foi sujeita. O marfim volta a aparecer na contracapa, desta vez juntamente com um crânio humano. Ambos representam a mortalidade e o crânio lembra o passado primitivo do homem e a sua ligação ao homem moderno. Um dos temas principais da obra é a sobreposição do primitivo com o civilizado.

O tipo de letra usado na capa é Saracen, desenhado por Jonathan Hoefler em 1992. Reminiscente da era vitoriana, esta fonte acrescenta à capa um elemento tipográfico que reforça a contextualização da obra no século XIX.

## 1984

**Figura 39**

Capa final da obra "1984",  
Coleção Ideia Livre.  
(Ver Contracapa no CD  
em Anexo)

É difícil isolarmo-nos dos clichés visuais associados a esta obra. Estes consistem, na maioria das vezes, em câmaras de vigilância ou representações do olho humano. O meu primeiro impulso foi fugir a esta tendência e representar o espírito da obra de outras formas. Se por um lado o designer tem a obrigação de representar fielmente a visão do autor, por outro, tem certamente várias formas de o fazer. Dito isto, e antes sequer de referir a imagem de capa, devo admitir que me submeti à decisão de incluir a gravura de um olho humano na contracapa do livro. Esta escolha para além de ser, na verdade, bastante apropriada ao tema da obra, justifico-a argumentando que creio ser menos "grave" o uso de um cliché de uma forma menos proeminente. Neste caso, na contracapa.

Na capa, procurei interpretar visualmente aquele que considero ser um dos aspetos principais da obra: a supressão do indivíduo. Após uma cuidada pesquisa sobre o tema, encontrei o trabalho fotográfico de Albert Londe, um fotógrafo e cientista francês especializado na área médica. Uma fotografia em particular, tirada em 1892 no hospital *Salpêtrière* em Paris, chamou a minha atenção.

O esforço humano presente na imagem, o grito de afirmação individual que a fotografia me transmitiu era precisamente aquilo que eu pretendia cancelar para obter o efeito visual que desejava. Para o fazer resolvi censurar os olhos do retrato. Considerei que este ato e a consequente "falta de visão" resultava numa dinâmica interessante com a gravura do olho na contracapa. A cor vermelha num bloco sólido, sobreposto à imagem, representa a imposição de uma vontade, um estado, uma realidade. As margens deste bloco sugerem que terá sido pintado, uma referência visual às pinturas murais de propaganda política e revolucionária.

Para o título da obra, na capa, utilizei o tipo de letra Knockout, desenhado por Jonathan Hoefler e Tobias Frere-Jones em 1994. Possuindo um carácter forte e de um minimalismo prático, quase "industrial", considerei que harmonizava eficazmente com os restantes elementos gráficos e com o "espírito" da narrativa.

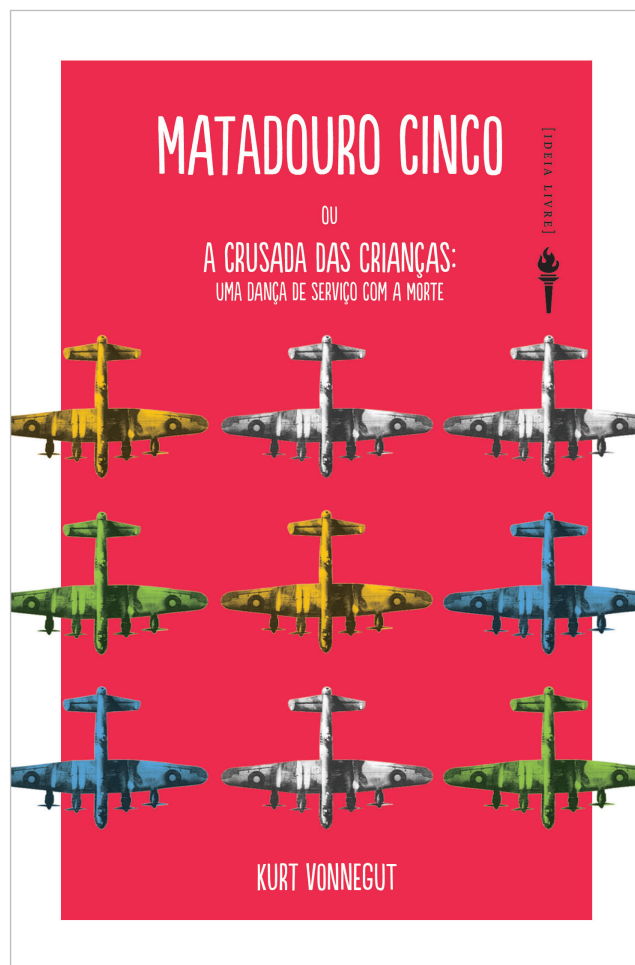




## Matadouro Cinco

A capa da obra de Kurt Vonnegut foi, de todas, provavelmente aquela que se revelou mais difícil na sua concepção. A complexidade da história, se por um lado me oferecia vários elementos possíveis de utilizar, tornava difícil a escolha de um em particular. Sempre que o fazia sentia que alienava outros elementos importantes, e sempre que juntava vários tornava a capa visualmente confusa. Esta dificuldade levou-me a reler e refletir na obra em maior profundidade.

Os temas principais da obra são o bombardeamento da cidade de Dresden na Segunda Guerra Mundial pelos Aliados e o absurdo da guerra. Decidi representar visualmente o segundo, fazendo uma referência direta ao primeiro. Ao basear-me no subtítulo da obra “*A Cruzada das Crianças*”, optei por tentar opor o horror e a seriedade da guerra com a ingenuidade e a inocência infantil. Para isto utilizei uma fotografia editada de um bombardeiro britânico *Lancaster*, utilizado pelos Aliados no bombardeamento de Dresden, que repeti várias vezes sobre um fundo magenta. Esta repetição em padrão do objeto pretende transmitir uma organização e disciplina de carácter militar e uma certa sensação de escala. Alguns bombardeiros estão representados a cores diferentes, de uma forma irregular, representando a forma não linear da narrativa. A cor dá também aos aviões uma aparência de brinquedo, o que introduz o elemento infantil que é reforçado pelo tipo de letra usado, *Populaire*, desenhado por Ricardo Marcin e Erica Jung em 2011. Este tipo de letra *script* faz também referência ao tipo de ilustração frequentemente usado por Vonnegut em várias obras, incluindo esta.



**Figura 40**

Capa final da obra  
“Matadouro Cinco”,  
Coleção Ideia Livre.  
[Ver Contracapa no CD  
em Anexo]

**Figura 41**

Bombardeiro britânico Lancaster  
usado pela Royal Air Force durante a  
Segunda Guerra Mundial.  
Imagem usada na capa  
de “Matadouro Cinco”.

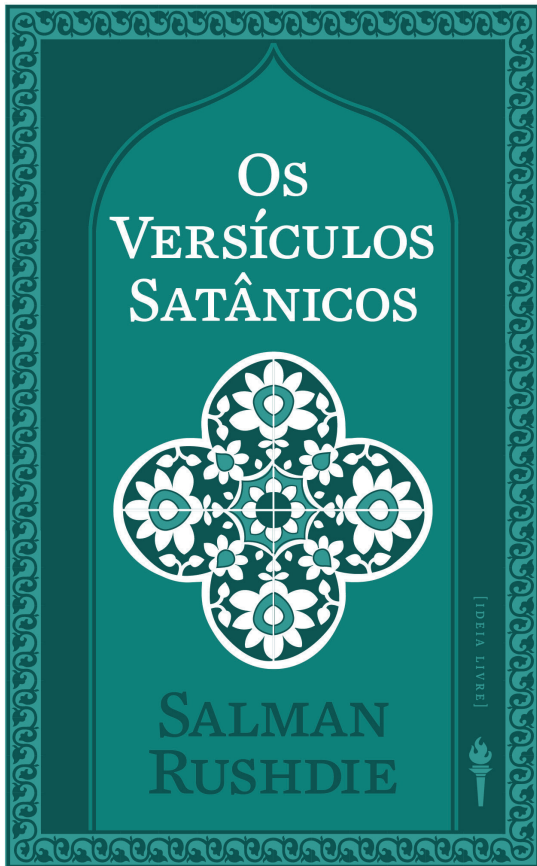
## Os Versículos Satânicos

Para apresentar ao leitor a capa da obra de Salman Rushdie considere inicialmente vários tipos de abordagem. Analisando outras edições desta obra, reparei que muitas editoras resolveram manter a capa da primeira edição. A imagem é uma representação de Rostam a matar o Demônio Branco, retirada de *Shahnameh* ou “Livro dos Reis”, um poema épico persa escrito por Ferdowsi no século X.

Inicialmente, considerei utilizar referências diretas à história na capa. Apesar de tencionar fazer algo diferente da capa da edição original, achei interessante incluir uma ilustração histórica como elemento visual dominante. Rushdie afirma que a obra é sobre «*A forma como a novidade chega ao mundo*» (RUSHDIE, 2013:343), o que me remeteu para a imagem do arcanjo Gabriel que, na religião islâmica, é o mensageiro de Allah. É ele que transmite a palavra divina a Maomé, e é ele que o diabo finge ser quando recita os versículos satânicos ao profeta. Um dos primeiros estudos para a capa incluía uma representação islâmica de Gabriel retirada da obra «*The Wonders of Creation and the Oddities of Existence*», (séc.XIV).

Decidi no entanto optar por uma abordagem diferente, mais decorativa e “religiosamente neutra”. Após pesquisar vários elementos das culturas visuais indiana e árabe, encontrei interesse no azulejo como motivo gráfico.

Estes azulejos de origem indiana foram reproduzidos em desenho vetorial e usados na construção da imagem da capa. O esquema de cores original foi alterado para um que considerei mais adequado e que resultava melhor visualmente, mantendo a identidade cultural dos elementos.



**Figura 42**

Capa final da obra  
“Os Versículos Satânicos”,  
Coleção Ideia Livre.  
(Ver Contracapa no CD  
em Anexo)



**Figura 43**

Arcanjo Gabriel representado em  
“The Wonders of Creation and the  
Oddities of Existence” (Séc XIV)  
(Pormenor)

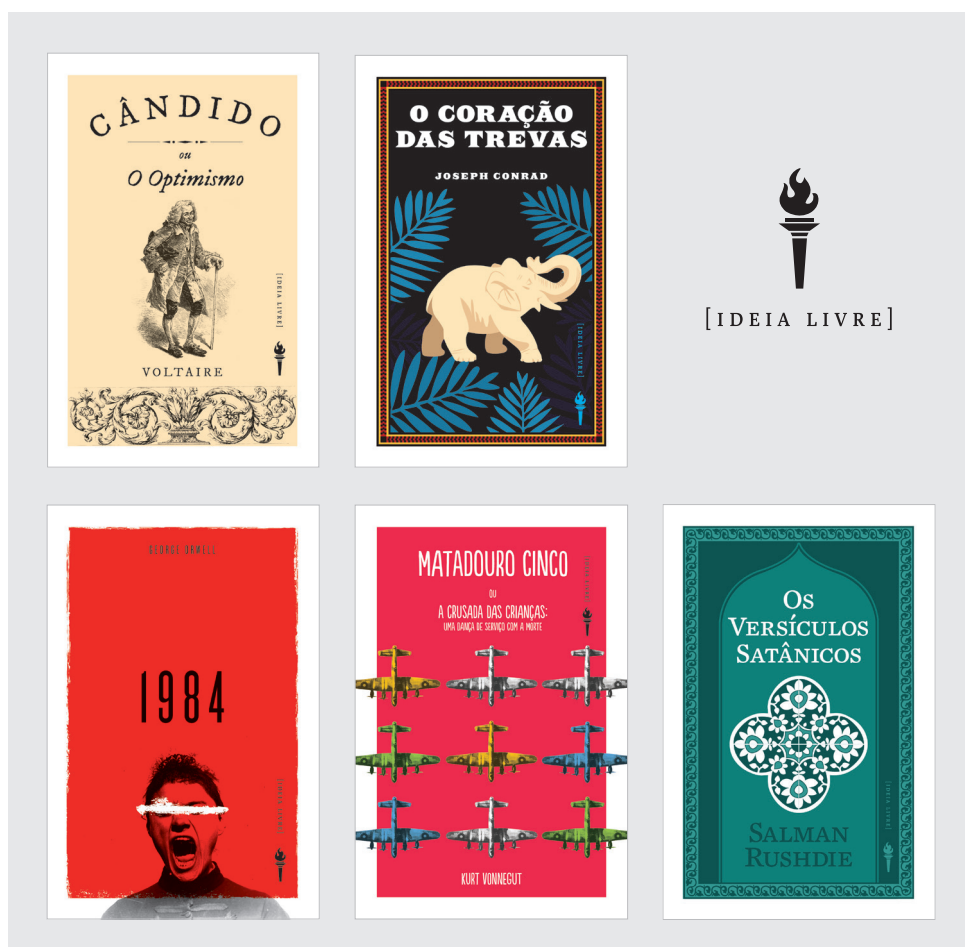




Inseri na imagem uma referência visual ao ocidente uma vez que a narrativa da obra alterna entre oriente e ocidente e coloca-os em oposição frequentemente. Resolvi utilizar, para este fim, um tipo de letra serifado assumidamente ocidental. Optei pela Mercury, desenhado por Jonathan Hoefler e Tobias-Frere-Jones em 1997.

**Figura 44**

Azulejo indiano (Séc. XVI)  
e reprodução em  
desenho vetorial.



**Figura 45**

Capas dos 5 títulos  
da coleção "Ideia Livre"





# TERCEIRO CAPÍTULO

---

## CUSTOS DE PRODUÇÃO



## 1. Materiais, produção e tiragem inicial

As decisões tomadas relativamente aos materiais e métodos a serem usados na produção dos livros foram tomadas na reunião que tive com o Diretor de Produção da Gráfica Maiadouro S.A. Após discutirmos o conceito da coleção e estabelecermos um formato adequado para o livro (descrito no capítulo anterior), definimos os materiais e a forma como os livros seriam produzidos. Havia sido previamente determinada a hipotética tiragem inicial de 1500 exemplares de cada um dos cinco livros, uma tiragem que justifica economicamente que os livros sejam impressos em *offset*. O valor desta tiragem serve para fins de exercício e foi sugerida pelo meu orientador, tendo em conta as dimensões do mercado editorial em Portugal. Os parâmetros definidos para a produção dos livros são os seguintes:

### ELEMENTOS TÉCNICOS:

**Formato:** 125x190mm

**Miolo:** Papel Munken Pocket 70g, impresso a 1/1 cor

**Capa:** Papel Trucard 1f 260 grs com plástico brilho impressa a 4/0 cores

**Acabamentos:** Serrotados, colados e aparados

**Impressão:** Gráfica Maiadouro, S.A.

**Tiragem:** 1500 exemplares (de cada um dos 5 títulos)

**Número de páginas:** Variável

Os materiais e tipos de acabamentos foram escolhidos em consulta com a gráfica, tendo em conta a redução dos custos, e são considerados *standard* na produção de livros em capa mole. Em vez de cosidos, os cadernos seriam serrotados e colados, uma vez que num livro de baixo custo a longevidade não seria a prioridade principal. O conforto na leitura foi também uma necessidade a ter em conta, e o papel usado no miolo possui uma cor ligeira muito suave, o que reduz o cansaço da leitura em comparação com o uso de um papel branco.

### Custo de produção material

Após a conclusão do processo de design e paginação dos livros, e determinado o número de páginas de cada um dos títulos, foi feito um orçamento relativo ao custo dos materiais, impressão e acabamentos. Este orçamento é apresentado na tabela 1, determinando-se o custo de cada livro por unidade.

**Tabela 1** - Custo de produção e materiais

Item	Custo em € por 1500 unidades	Cândido (155 pag.)		O Coração das Trevas (128 pag.)		1984 (344 pag.)		Matadouro Cinco (208 pag.)	
		Nº de cadernos	Valor em €	Nº de cadernos	Valor em €	Nº de cadernos	Valor em €	Nº de cadernos	Valor em €
Caderno de 32pag	210	4	840	4	840	10	2100	6	1260
Caderno de 16pag	130	1	130			1	130	1	130
Caderno de 8pag	70	1	70			1	70		
Capa	165	1	165	1	165	1	165	1	165
Acabamentos Até 16 cadernos	190	1	190	1	190	1	190	1	190
Acabamentos + 16 cadernos	250								
<b>Total</b>			1395		1195		2655		1745

Item	Custo em € por 1500 unidades	Os Versículos Satânicos (640 pag.)	
		Nº de cadernos	Valor em €
Caderno de 32pag	210	20	4200
Caderno de 16pag	130		
Caderno de 8pag	70		
Capa	165	1	165
Acabamentos Até 16 cadernos	190		
Acabamentos + 16 cadernos	250	1	250
<b>Total</b>			4615



## 2. Copyrights

### Textos

Para além do custo dos materiais e da produção desta coleção, foi necessário ter em conta os custos relativos à propriedade intelectual (*copyrights* ou direitos de autor), não só dos textos mas também das imagens que iria utilizar nos livros.

Como referi anteriormente, as obras *Cândido*, de Voltaire, e *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, encontram-se no domínio público, o que permite a sua livre publicação. Em relação às obras restantes, foi necessário contactar as entidades detentoras dos direitos de autor ou os seus representantes com o objetivo de determinar quanto iria ser pago em *royalties*, uma percentagem do valor de cada cópia vendida paga ao detentor da propriedade intelectual. Em seguida descreverei o processo relativo à obtenção de informação sobre o custo dos direitos de autor das obras 1984, de George Orwell, *Matadouro Cinco*, de Kurt Vonnegut, e *Os Versículos Satânicos*, de Salman Rushdie.

Inicialmente tive alguma dificuldade em determinar quais as entidades que teria que contactar, uma vez que a informação encontrada relativa aos direitos de autor, tanto na web como nas fichas técnicas de várias edições, era pouco clara e frequentemente contraditória. A única que consegui determinar e contactar facilmente foi a agência do escritor Salman Rushdie – *Wylie Agency*<sup>5</sup> – mas neste caso infelizmente não consegui obter qualquer resposta.

Relativamente à obra 1984, decidi contactar o Dr. Michael Shelden, autor de *Orwell: The Authorized Biography* (1991) e professor de Inglês na Indiana State University (E.U.A.) que me indicou que a agência *AM Heath & Company Ltd*<sup>6</sup>, sediada em Londres é responsável por gerir a propriedade intelectual de Orwell. Ao contactar a agência obtive uma resposta rápida e prestável, mostrando interesse no meu projeto, e disponibilizando-se a ajudarem-me. Explicaram que me dariam uma estimativa do custo dos direitos de autor de 1984, apesar de ser meramente ilustrativa de um cenário hipotético, não devendo ser encarada como um valor definitivo. Este tipo de negociações está dependente de vários fatores e tende a variar de caso para caso.

Seria pago um adiantamento inicial sobre os *royalties*<sup>7</sup> que normalmente tem como base o preço de venda e a tiragem inicial do livro. Uma vez que 1984 se trata de um clássico e presumindo que se venderia rapidamente, seria proposto um adiantamento sobre os royalties de 2000€ (após negociação). Os *royalties* seriam inicialmente de 8%, aumentando para 10% após serem atingidas as 3000 cópias vendidas. Foi-me explicado que este valor é considerado alto, por refletir o estatuto do autor. O contrato seria válido por 5 anos e o prazo de publicação seria de 18 meses.

Para determinar a entidade detentora e o custo dos direitos de autor da obra *Matadouro Cinco*, de Kurt Vonnegut, decidi contactar Joe Petro III, um artista plástico que trabalhou frequentemente com o autor, que me deu o contacto do agente de



Figura 46

Capa de "Os Versículos Satânicos"  
Ideia Livre



Figura 47

Capa de "1984"  
Ideia Livre

<sup>5</sup> Página web da agência Wylie Agency: <http://www.wylieagency.com/>

<sup>6</sup> Página web da agência AM Heath: <http://www.amheath.com/>

<sup>7</sup> Mais informação acerca de como funcionam os royalties na indústria livreira em: <http://www.rachellegardner.com/how-book-royalties-work/>

Vonnegut. Contactei em seguida o agente do autor, Donald C. Farber, que me reenca-  
minhou para Noah Eaker, *senior editor* da *Random House*. Fui então informado de  
que para publicar a obra teria que contactar a editora portuguesa Bertrand, uma vez  
que é ela que detém os direitos de autor para todo o país. Ao contactar a Bertrand,  
foi-me dito que não me podiam divulgar informação relativa à negociação de direi-  
tos, alegando sigilo profissional. Tentei contactar novamente a Bertrand e expliquei  
que o projeto tinha uma intenção meramente académica e não comercial. Desta vez,  
porém, não obtive qualquer resposta.

O facto de não ter sido possível obter resposta relativamente à informação sobre  
o custo dos direitos de autor de duas das obras levou-me a decidir atribuir-lhes um  
valor semelhante ao de 1984, apenas para fins de exercício. Apesar de este valor não  
ser representativo do custo das outras obras, creio que, dado o estatuto de George  
Orwell como autor e da obra em questão, é relativamente seguro presumir que o  
custo de direitos de autor de 1984 seria possivelmente o mais alto das três obras.

Uma vez que o pagamento dos *royalties* é determinado com base no preço de  
venda dos livros, este será calculado na alínea 5 deste capítulo “Custo total estimado  
e preço de venda” (pag. 83).

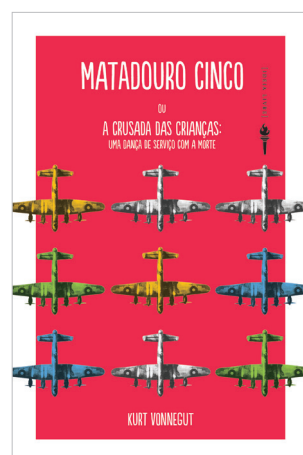
## Imagens

Algumas das imagens usadas estão também sujeitas a um custo relativo aos direitos  
de autor, apesar de em certos casos ter usado imagens de domínio público, procu-  
rando sempre que possível reduzir custos. O custo de uma imagem tende a ser maior  
quando é usada na capa de uma publicação, sendo essa uma das razões que me levou  
a decidir que todas as fotografias usadas nas capas estariam no domínio público, ob-  
tidas facilmente na *web* em repositórios de conteúdos multimédia de livre utilização  
como a *Wikimedia Commons*.

No miolo utilizei apenas duas imagens por livro (com a exceção de *Matadouro Cinco*)  
incluídas na introdução à edição que precede a obra. Uma é uma fotografia  
tirada em 1940, durante a Segunda Guerra Mundial, da *Holland House Library* em  
Londres após um bombardeamento aéreo (comum a todos os livros) e a outra é um  
retrato do escritor.

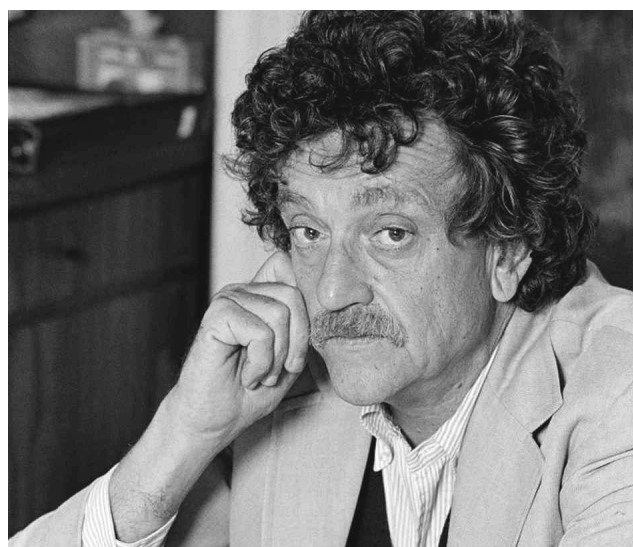
**Figura 48**

Capa de “Matadouro Cinco”  
Ideia Livre



**Figura 49**

Retrato do autor Kurt Vonnegut  
(Associated Press)





**Figura 50**

"Holland House Library  
Suffers Damage" 1940  
CORBIS

A obra de Vonnegut, *Matadouro Cinco*, inclui originalmente duas ilustrações do autor que não consegui obter com uma resolução aceitável, o que me obrigou a recriá-las em desenho em papel e desenho vetorial a partir de imagens *bitmap* de baixa resolução. Estas imagens não se destinariam a ser publicadas, claro, e servem apenas para fins de exercício ao delimitar o espaço que as imagens originais ocupariam, o custo destas seria incluído nos *royalties* pagos à entidade detentora dos direitos de autor das obras.

As imagens sujeitas a pagamentos sobre direitos de autor foram obtidas dos bancos de imagens *Associated Press Images*<sup>8</sup> e *Corbis Images*<sup>9</sup>. Para determinar o custo delas foram tidos em conta os seguintes fatores:

**Tipo de publicação:** livro comercial

**Tamanho e forma de uso da imagem:** página inteira/miolo

**Distribuição geográfica:** Portugal

**Tiragem:** 1500

<sup>8</sup> Página web da *Associated Press Images*: <http://www.apimages.com/>

<sup>9</sup> Página web da *Corbis Images* : <http://www.corbisimages.com/>

Note-se que só me foi possível obter as imagens com uma resolução mais baixa que o ideal, caso fossem adquiridas comercialmente teriam uma resolução muito superior. Em seguida indicarei o custo das imagens relativas a cada livro, o banco de imagens de onde foram obtidas, e a entidade que detém os seus direitos de autor. (Tabela 2)

**Tabela 2** - Custo em € de Direitos de Autor das Imagens

Título da obra	Título da imagem	Fonte	ID do banco de fotos	Crédito	Custo em €
Cândido	Holland House Library Suffers Damage	CORBIS	HU033616	© Hulton-Deutsch Collection/CORBIS	273
	Moreau le Jeune, Portrait Voltairs	Wikimedia Commons	-	Moreau le Jeune	0
	Custo total por 1500 unidades				273
O Coração das Trevas	Holland House Library Suffers Damage	CORBIS	HU033616	© Hulton-Deutsch Collection/CORBIS	273
	Author Joseph Conrad posing with Cane	CORBIS	U99260INP	©Bettmann/CORBIS	273
	Custo total por 1500 unidades				546
1984	Holland House Library Suffers Damage	CORBIS	HU033616	© Hulton-Deutsch Collection/CORBIS	273
	George Orwell	Associated Press	04012903893	Associated Press	158
	Custo total por 1500 unidades				431
Matadouro Cinco	Holland House Library Suffers Damage	CORBIS	HU033616	© Hulton-Deutsch Collection/CORBIS	273
	Kurt Vonnegut Jr.	Associated Press	070411029054	Associated Press	158
	Custo total por 1500 unidades				431
Os Versículos Satânicos	Holland House Library Suffers Damage	CORBIS	HU033616	© Hulton-Deutsch Collection/CORBIS	273
	Portrait of author Salman Rushdie photographed during the 2007 PEN World Voices Festival in New York City. April 26, 2007	CORBIS	42-24109286	© Beowulf Sheehan/Retna Ltd./Corbis	410
	Custo total por 1500 unidades				683

### 3.Custos de licença das Fontes

Foi ainda necessário determinar o custo de licença das fontes usadas no design dos livros. As fontes Sabon LT Std e FF Din, usadas no texto principal e texto técnico, são comuns a todos os livros da coleção e o seu custo será dividido por 5, o número de títulos da primeira tiragem. O custo das restantes fontes, usadas nas capas e variáveis de livro para livro, será depois calculado individualmente e somado ao custo das “fontes-base”, obtendo-se assim o custo total das fontes relativo ao número de exemplares de cada uma das cinco obras. (Tabela 3)

**Tabela 3** - Custo em € de licença de fontes por título

Fonte		Custo em €
Fontes-base (Comuns a todos os títulos)	LT Sabon™ Std Complete Pack (Adobe)	78
	FF DIN Pro Regular	85
	FF DIN Pro Light	85
	Custo das fontes-base por título (1500 ex.)	49,6
Cândido	IM Fell	0
	Fontes-base	49,6
	Custo total de fontes por título	49,6
O Coração das Trevas	Saracen (Hoefler & Co.)	78
	Fontes-base	49,6
	Custo total de fontes por título	127,6
1984	Knockout Series A (Hoefler & Co.)	133
	Fontes-base	49,6
	Custo total de fontes por título	182,6
Matadouro Cinco	Populaire (PintassilgoPrints)	20,29
	Fontes-base	49,6
	Custo total de fontes por título	69,89
Os Versículos Satânicos	Mercury TextG4 Roman (Hoefler&Co.)	157
	Fontes-base	49,6
	Custo total de fontes por título	206,6



## 4.Tradução e Custos adicionais

Antes de proceder ao cálculo do custo total de produção desta coleção de livros, é necessário admitir que numa situação real, existiriam certamente outros custos envolvidos que, nas circunstâncias de um exercício académico teórico-prático não me foram possíveis determinar. Estes custos estão relacionados com aspetos como o marketing, e custos relacionados com o funcionamento real de uma empresa (que são amplamente variáveis consoante os casos). A tradução da obra para o português seria outro aspeto importante a ter em conta. Após consultar a página web da empresa CS Traduções, especializada em vários tipos de traduções, incluindo de literatura, verifiquei que o custo de traduzir as obras seria muito elevado, tornando inviável uma tiragem de 1500 exemplares. A alternativa seria obter a licença para o uso de uma tradução já existente, uma vez que todas as obras já foram traduzidas para português e publicadas em Portugal.

O orçamento com que concluo este capítulo é portanto referente ao custo da produção material dos livros e da propriedade intelectual envolvida, tanto quanto me foi possível determinar.

## 5. Custo total estimado, preço de venda ao público e custo de direitos de autor

Tendo determinado o custo de produção e de licenças da propriedade intelectual envolvida, foi feita a soma dos custos, calculando o custo total de produção em € por unidade, de cada uma das obras. (Tabela 4)

**Tabela 4** - Custo total em € (Custo de direitos de autor dos textos não incluído)

	Cândido	O Coração das Trevas	1984	Matadouro Cinco	Os Versículos Satânicos
Custo de produção material	1395	1195	2655	1745	4615
Direitos de autor Imagens	273	546	431	431	683
Licença Fontes	49,6	127,6	182,6	69,89	206,6
Custo total (custo de direitos de autor sobre os textos não incluído)	1717,6	1868,6	3268,6	2245,89	5504,6
Custo total por unidade (custo de direitos de autor sobre os textos não incluído)	1,15	1,25	2,18	1,50	3,67

Em seguida foi necessário determinar um possível preço de venda ao público antes que pudesse ser calculado o custo dos direitos de autor que, como já foi referido, é calculado com base no P.V.P. Tendo em conta que numa situação real, este poderia variar consideravelmente pelos motivos anteriormente mencionados, sublinho que este valor de P.V.P. é atribuído, apenas para fins de exemplo.

Para obter informação acerca de como é determinado o P.V.P., contactei o Dr. Manuel Bragança, antigo diretor das Edições Inapa e atual diretor da editora Scribe, que me explicou que, em Portugal, o P.V.P. de um livro de literatura é normalmente cerca de 4 vezes o custo de produção. Este fator pode variar consoante uma série de circunstâncias, tais como a situação económica do meio ou a procura do livro. Partindo do princípio que a distribuição e venda ao público é feita por agentes externos, a editora recebe normalmente cerca de 40% do P.V.P., enquanto que os restantes 60% são repartidos em partes iguais entre o distribuidor e a livraria.

Para calcular o P.V.P. de cada título, multipliquei então o custo de produção por 4, arredondando o valor por excesso. Decidi aumentar o preço no caso das 3 obras sujeitas a custos de direitos de autor, uma vez que estes seriam calculados posteriormente sobre o P.V.P. (Tabela 5)

Como já referi anteriormente, foi atribuído às 3 obras que não constam no domínio público, o custo relativo aos *royalties* da obra *1984* (8% do P.V.P. sujeitos a um adiantamento de 2000€). O custo em *royalties* de cada livro é subsequentemente multiplicado por 1500 (o número de exemplares) para determinar se o custo de di-

reitos de autor desta primeira tiragem ultrapassa o adiantamento de 2000€ que seria pago previamente. (Tabela 5)

**Tabela 5 - P.V.P. proposto e custo de direitos de autor**

	Cândido	O Coração das Trevas	1984	Matadouro Cinco	Os Versículos Satânicos
Custo total (custo de direitos de autor sobre os textos não incluído)	1,15	1,25	2,18	1,50	3,67
P.V.P. Proposto	5	5	12	8	16
Custo Royalties por livro (8%)	-	-	0,96	0,64	1,28
Custo Royalties x 1500	-	-	1440	960	1920

Como pode ser verificado na última linha da tabela, o custo é inferior ao adiantamento pago nos 3 casos, o que significa que o cálculo do custo real de direitos de autor por unidade para esta primeira tiragem será feito com base no adiantamento de 2000€, tratando-se este de um “limite mínimo” de custo. Este custo é dividido pelo número de exemplares da obra (1500), o que significa que o custo de direitos de autor do texto será de 1,33€ por unidade. Somando-o ao custo de produção material, obtemos o custo total de produção desta coleção de livros. (Tabela 6)

**Tabela 6 - Custo Total de produção da coleção Ideia Livre**

	Cândido	O Coração das Trevas	1984	Matadouro Cinco	Os Versículos Satânicos
Custo total por unidade(custo de direitos de autor sobre os textos não incluído)	1,15	1,25	2,18	1,50	3,67
Custo de direitos de autor dos textos (por unidade)	-	-	1,33	1,33	1,33
Custo total	1,15	1,25	3,51	2,83	5



Concluo com a consideração de que o custo de direitos de autor por unidade diminuiria significativamente se a tiragem fosse maior, até que fosse atingido o valor do adiantamento. Após ultrapassado este valor, o custo de royalties seria calculado adicionando 8% do P.V.P por cópia vendida. Foi então determinada a tiragem necessária de cada obra para que o adiantamento seja coberto, considerando que este é o ponto, a partir do qual o custo dos direitos de autor por unidade seria menor. (Tabela 7)

**Tabela 7 - Tiragem coberta pelo custo do adiantamento**

	Cândido	O Coração das Trevas	1984	Matadouro Cinco	Os Versículos Satânicos
Custo Royalties por livro (8%)	-	-	0,96	0,64	1,28
Tiragem coberta pelo adiantamento	-	-	2083	3125	1562

Creio que este orçamento comprova que a publicação desta coleção pode ser uma opção viável. É certo que existem ainda custos a determinar e margem para otimização, no entanto considero que este modelo constitui uma base sólida de publicação tendo em conta as circunstâncias da indústria livreira em Portugal.



# Conclusão

Neste projeto descrevi as etapas essenciais da produção de uma coleção de livros, uma tarefa pluridimensional em que vários aspetos se sobrepõem e condicionam mutuamente. Apesar de à primeira vista parecerem três “momentos” consecutivos e distintos no tempo, a conceção, design e planeamento económico devem ser considerados em simultâneo, como partes de um todo. É essencial ter-se consciência de que uma decisão tomada numa determinada etapa pode ter implicações em situações futuras ou ser limitada por decisões tomadas anteriormente, tornando necessário um planeamento cuidado e detalhado. Creio que neste projeto, apesar de existir margem para otimização, esta necessidade foi cumprida.

De uma ideia surgiu um conceito, um produto e aquilo que considero ser um sólido ponto de partida para a sua materialização. Mediante financiamento, creio que a viabilidade deste projeto é uma possibilidade, considerando no entanto que certos aspetos relativamente à orçamentação apenas seriam possíveis de determinar com precisão num contexto editorial real.

Pus em prática, adquiri e testei conhecimentos ao longo deste trabalho, investiguei vários elementos que constituem o ciclo de produção e vida de um livro, procurando produzir um produto de qualidade que se adequasse ao leitor, tendo em conta os custos de produção e de propriedade intelectual. Este projeto é portanto um produto da experiência que tive através do contato direto com os restantes intervenientes do circuito editorial: detentor de propriedade intelectual, produtor gráfico e leitor, assim como das competências adquiridas ao longo do Mestrado em Design Editorial e da supervisão do meu orientador.

Considero que este trabalho pode servir de modelo tanto para iniciativas editoriais como para outros estudos académicos. Foi meu objetivo conceber uma coleção de literatura internacional, abordando o tema “Livros Proibidos” de uma forma geral e universal. No entanto creio que seria interessante aplicar este modelo ao contexto dos casos de censura no nosso país, incluindo, por exemplo, textos censurados durante o estado novo, não se limitando unicamente à literatura. A publicação clandestina de livros é também uma área com um enorme potencial de investigação, não só pela influência visual que tem ou pode ter no design de livros e no design gráfico em geral, mas também por constituir uma forma diferente de fazer livros, em que a falta de meios obriga a resolver certos “problemas” de design de formas diferentes. Creio que pode haver nisto muito a aprender, não subestimemos as virtudes da necessidade e da simplicidade.

Creio que este trabalho é essencialmente um guia das várias etapas do design e produção editorial de uma coleção de livros, descrevendo um caso prático e tirando conclusões. Outros estudos poderão dar-lhe continuidade, desenvolvendo e adicionando vários aspetos como o marketing ou a otimização de custos.

Se proibir e destruir livros é equivalente a “matar o pensamento”, creio que o ato de os produzir e publicar – a sua antítese – será a forma mais apropriada de libertar a ideia. Fazer livros sempre foi e continua a ser um ato revolucionário, numa era em que – por inconcebível que possa parecer – ainda se proíbem e destroem livros de uma forma ativa. Vários dos títulos incluídos nesta coleção ainda hoje são atacados e banidos em certas partes do mundo, e ainda que tenhamos a sorte de viver em circunstâncias políticas e sociais que nos permitam enriquecer o espírito, através da

leitura de algumas das mais fascinantes formas de expressão do génio criativo humano, ainda existem aqueles que são impossibilitados de o fazer. Este facto é referido na contracapa de cada livro.

Creio que o interesse pela proibição de livros e pela leitura de “livros proibidos” é genuíno e que existem certamente motivos para admitir e cultivar um interesse do público em projetos editoriais dentro desta área. Lembremo-nos da adoção cultural de *Samizdat* na U.R.S.S., ainda que se tenha tratado de um fenómeno local contextualizado pela luta contra um regime opressivo e tenha entrado na cultura *pop* soviética, em parte devido à nostalgia e ao estatuto intelectual, veio a ganhar significado no ocidente tornando-se símbolo da difusão de informação “proibida”. Ainda que em Portugal as circunstâncias tenham sido incomparavelmente diferentes, existe um passado histórico de censura, proibição e de textos clandestinos. Creio ser possível isolar e estudar elementos visuais característicos da censura e contra censura em Portugal e aplicá-los de forma prática em projetos como este, criando assim uma identidade visual única, apelando ao público português em particular. As pessoas, de uma forma geral, tendem a reagir em assuntos que envolvam controlo e manipulação de informação. Isto é algo que admito que possa ser em parte amplificado por “teorias da conspiração” e por alguns “agitadores sociais”, sendo por isso essencial a clareza e a objetividade, mas creio que no fundo esta reação é produto de algo mais humano que isso: da necessidade que temos de informação, de saber, de termos consciência de factos sobre nós e sobre o meio. Se existe esta necessidade de informação e se é responsabilidade dos órgãos editoriais difundir-la, é ao designer que cabe o papel de a tornar clara, objetiva e acessível ao público.

Optei por começar este projeto determinando a fonte do poder e influência que o livro adquiriu ao longo da sua infância, porque creio que sem esse entendimento seria impossível analisarmos de uma forma realmente satisfatória a importância do objeto de estudo e compreender o espectro de reações a que foi sujeito ao longo da história. Agora, nesta reflexão final, considero que, apesar de todas as adversidades, uma variedade incrível de literatura e saber acumulado ao longo das eras chegou até aos nossos dias. Se por um lado foi o poder do livro que o levou a ser alvo de ataques, por outro foi também esse poder, e a coragem de alguns – entre eles autores, editores e leitores – que permitiu a sua passagem de geração em geração, produzindo génios intelectuais, científicos, artísticos e políticos. O verdadeiro progresso não se constrói durante uma geração mas ao longo de várias. «Um anão nos ombros de um gigante é o que vê mais longe dos dois» (BRADBURY, 2012: 103) Contudo, lembremo-nos de que o livro-objeto é frágil e resiste mais facilmente aos elementos e ao tempo do que à mão humana.





# Referências Bibliográficas

AMIS, Martin – *Rendezvous with Rushdie*. Vanity Fair, 1990. [Em Linha]. [Consult. 24 Set. 2014] Disponível em URL: <http://www.vanityfair.com/culture/features/1990/12/martin-amis-on-salman-rushdie#>

BÁEZ, Fernando – *História Universal da Destruição de Livros*. Lisboa: Texto Editores, 2009. ISBN 978-972-47-3846-8

BALD, Margaret – *Banned Books: Literature Suppressed on Religious Grounds*. United States: Facts On File, 2006. ISBN 0-8160-6269-2

BLOOM, Harold – *Bloom's Guides: Joseph Conrad's Heart of Darkness*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009. ISBN 978-1-60413-200-7

BRADBURY, Ray – *Fahrenheit 451*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2012 ISBN 978-1-4516-9031-6

CARTAXO, Nuno – *Limpeza de Originais*. 2008 (Artigo não Publicado)

DARNTON, Robert – *The Case for Books: Past, Present, and Future*. United States: PublicAffairs, 2009. ISBN 978-158-648-836-9

FINKELSTEIN, David; ALISTAIR, McCleery – *An Introduction to Book History*. United States: Taylor & Francis e-Library, 2006. ISBN 0-415-31442-9

HITCHENS, Christopher – *Assassins of the Mind*. Vanity Fair, 2009. [Em Linha]. [Consult. 24 Set. 2014] Disponível em URL: <http://www.vanityfair.com/politics/features/2009/02/hitchens200902>

JENAINATI, Cathia – *Approaches to Teaching Conrad's Heart of Darkness and The Secret Sharer by Hunt Hawkins; Brian W. Shaffer* publicado em *Rocky Mountain Review of Language and Literature* Vol 58, N° 2, 2004, pp.85-87

KAROLIDES, Nicholas J.; BALD, Margaret; SOVA, Dawn B. – *120 Banned Books*. New York: Checkmark Books, 2011 ISBN 978-0-8160-8232-2

KOMAROMI, Ann – *The Material Existence of Soviet Samizdat*. publicado em *Slavic Review* Vol.63, No. 3, 2004, pp. 597-618

MCLUHAN, Marshall – *Understanding Media: The Extensions of Man*. United States: MIT Press, 1994. ISBN 978-0262631594

MILTON, John – *Areopagitica*. Oxford: Oxford University Press, 1932

RODDEN, John – *The Politics of Literary Reputation*. United States: Transaction Publishers, 2002. ISBN 978-0765808967

RUSHDIE, Salman – *Joseph Anton*. London: Vintage, 2013. ISBN 9780099563440

RUSHDIE, Salman – *Os Versículos Satânicos*. Alfragide: BIS Leya, 2011. ISBN 978-989-660-087-7

RUSSELL, Bertrand – *O Poder. Uma nova análise social*. Lisboa: Editorial Fragmentos Lda., 1990. ISBN 972-664-05102

SOVA, Dawn B. – *Banned Books: Literature Suppressed on Social Grounds*. New York: Facts on File, 2006 ISBN 0-8160-6271-4

TSCHICHOLD, Jan - *The Form of the Book: Essays on the Morality of Good Design*. Hartley & Marks, 1997 ISBN 978-0881791167

VONNEGUT, Kurt – *Slaughterhouse-Five*. New York: Dell Publishing, 1991. ISBN 978-0-440-18029-6

WALLACE, David Foster – *Infinite Jest*. London: Abacus, 1997 ISBN 978-0-349-12108-6



# Anexos



A casa que os Maías vieram habitar em Lisboa, no outono de 1875, era conhecida na vizinhança da rua de S. Francisco de Paula, e em todo o bairro das Janelas Verdes, pela casa do Ramalhete ou simplesmente o Ramalhete. Apesar deste fresco nome de vivenda campestre, o Ramalhete, sombrio casarão de paredes severas, com um renque de estreitas varandas de ferro no primeiro andar, e por cima uma tímida fila de janelinhas abrigadas à beira do telhado, tinha o aspecto tristonho de Residência Eclesiástica que competia a uma edificação do reinado da Sr.<sup>a</sup> D. Maria I: com uma sineta e com uma cruz no topo assimilar-se-ia a um Colégio de Jesuítas. O nome de Ramalhete provinha de certo dum revestimento quadrado de azulejos fazendo painel no lugar heráldico do Escudo de Armas, que nunca chegara a ser colocado, e representando um grande ramo de girassóis atado por uma fita onde se distinguiam letras e números duma data.

Longos anos o Ramalhete permanecera desabitado, com teias de aranha pelas grades dos postigos térreos, e cobrindo-se de tons de ruína. Em 1858 Monsenhor Bucarini, Núncio de S. Santidade, visitara-o com ideia de instalar lá a Nunciatura, seduzido pela gravidade clerical do edifício e pela paz dormente do bairro: e o interior do casarão agradara-lhe também, com a sua disposição apalaçada, os tectos apainelados, as paredes cobertas de frescos onde já desmaiavam as rosas das grinaldas e as faces dos Cupidinhos. Mas Monsenhor, com os seus hábitos de rico prelado romano, necessitava na sua vivenda os arvoredos e as águas dum jardim de luxo: e o Ramalhete possuía apenas, ao fundo dum terraço de tijolo, um pobre quintal inculto, abandonado às ervas bravas, com um cipreste, um cedro, uma cascatazinha seca, um tanque entulhado, e uma estátua de mármore (onde Monsenhor reconheceu logo Vénus Citeria) enegrecendo a um canto na lenta humidade das ramagens silvestres. Além disso, a renda que pediu o velho Vilaça,

procurador dos Maías, pareceu tão exagerada a Monsenhor, que lhe perguntou sorrindo se ainda julgava a Igreja nos tempos de Leão X. Vilaça respondeu - que também a nobreza não estava nos tempos do Sr. D. João V. E o Ramalhete, continuou desabitado.

Este inútil pardieiro (como lhe chamava Vilaça Junior, agora por morte de seu pai administrador dos Maías) só veio a servir, nos fins de 1870, para lá se arrecadarem as mobílias e as louças provenientes do palacete de família em Benfca, morada quasi histórica, que, depois de andar anos em praça, fora então comprada por um comendador brasileiro. Nessa ocasião vendera-se outra propriedade dos Maías, a Tojeira; e algumas raras pessoas que em Lisboa ainda se lembravam dos Maías, e sabiam que desde a Regeneração eles viviam retirados na sua quinta de Santa Olavia, nas margens do Douro, tinham perguntado a Vilaça se essa gente estava atrapalhada.

- Ainda têm um pedaço de pão, disse Vilaça sorrindo, e a manteiga para lhe barrar por cima.

Os Maías eram uma antiga família da Beira, sempre pouco numerosa, sem linhas colaterais, sem parentelas - e agora reduzida a dois varões, o senhor da casa, Afonso da Maia, um velho já, quasi um antepassado, mais idoso que o século, e seu neto Carlos que estudava medicina em Coimbra. Quando Afonso se retirara definitivamente para Santa Olavia, o rendimento da casa excedia já cinquenta mil cruzados: mas desde então tinham-se acumulado as economias de vinte anos de aldeia; viera também a herança dum ultimo parente, Sebastião da Maia, que desde 1830 vivia em Nápoles, só, ocupando-se de numismática; - e o procurador podia certamente sorrir com segurança quando falava dos Maías e da sua fatia de pão.

A venda da Tojeira fora realmente aconselhada por Vilaça: mas nunca ele aprovara que Afonso se desfizesse de Benfca - só pela razão daqueles muros terem visto tantos desgostos do-

mésticos. Isso, como dizia Vilaça, acontecia a todos os muros. O resultado era que os Maias, com o Ramalhete inabitável, não possuíam agora uma casa em Lisboa; e se Afonso naquela idade amava o sossego de Santa Olavia, seu neto, rapaz de gosto e de luxo que passava as férias em Paris e Londres, não queria, depois de formado, ir sepultar-se nos penhascos do Douro. E com efeito, meses antes de ele deixar Coimbra, Afonso assombrou Vilaça anunciando-lhe que decidira vir habitar o Ramalhete! O procurador compôs logo um relatório a enumerar os inconvenientes do casarão: o maior era necessitar tantas obras e tantas despesas; depois, a falta dum jardim devia ser muito sensível a quem saía dos arredores de Santa Olavia; e por fim aludia mesmo a uma lenda, segundo a qual eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete, «ainda que (acrescentava ele numa frase meditada) até me envergonho de mencionar tais frioleiras neste século de Voltaire, Guisot e outros filósofos liberais...»

Afonso riu muito da frase, e respondeu que aquelas razões eram excelentes - mas ele desejava habitar sob tectos tradicionalmente seus; se eram necessárias obras, que se fizessem e largamente; e enquanto a lendas e agoiros, bastaria abrir de par em par as janelas e deixar entrar o sol.

S. Ex.<sup>a</sup> mandava: - e, como esse inverno ia seco, as obras começaram logo, sob a direcção dum Esteves, architecto, político, e compadre de Vilaça. Este artista entusiasmara o procurador com um projecto de escada aparatosa, flanqueada por duas figuras simbolizando as conquistas da Guiné e da Índia. E estava ideando também uma cascata de louça na sala de jantar - quando, inesperadamente, Carlos apareceu em Lisboa com um architecto-decorador de Londres, e, depois de estudar com ele à pressa algumas ornamentações e alguns tons de estofos, entregou-lhe as quatro paredes do Ramalhete, para ele ali criar, exercendo o seu gosto, um interior confortável, de luxo inteligente e sóbrio.

Vilaça ressentiu amargamente esta desconsideração pelo artista nacional; Esteves foi berrar ao seu Centro político que isto era um país perdido. E Afonso lamentou também que se tivesse despedido o Esteves, exigiu mesmo que o encarregassem da construção das cocheiras. O artista ia aceitar - quando foi nomeado governador civil.

Ao fim dum ano, durante o qual Carlos viera frequentemente a Lisboa colaborar nos trabalhos, «dar os seus retoques estéticos» - do antigo Ramalhete só restava a fachada tristonha, que Afonso não quisera alterada por constituir a fisionomia da casa. E Vilaça não duvidou declarar que Jones Bule (como ele chamava ao inglês) sem despendar despropositadamente, aproveitando até as antigualhas de Benfica, fizera do Ramalhete «um museu.»

O que surpreendia logo era o pátio, outrora tão lóbrego, nú, lageado de pedregulho - agora resplandecente, com um pavimento quadrilhado de mármore brancos e vermelhos, plantas decorativas, vasos de Quimper, e dois longos bancos feudais que Carlos trouxera de Espanha, trabalhados em talha, soldados como coros de catedral. Em cima, na antecâmara, revestida como uma tenda de estofos do Oriente, todo o rumor de passos morria: e ornavam-na divãs cobertos de tapetes persas, largos pratos mouriscos com reflexos metálicos de cobre, uma harmonia de tons severos, onde destacava, na brancura imaculada do mármore, uma figura de rapariga fiorentina, arrepiando-se, rindo, ao meter o péssimo na água. Daí partia um amplo corredor, ornado com as peças ricas de Benfica, arcas góticas, jarrões da Índia, e antigos quadros devotos. As melhores salas do Ramalhete abriam para essa galeria. No salão nobre, raramente usado, todo em brocados de veludo cor de musgo de outono, havia uma bela tela de Constable, o retrato da sogra de Afonso, a condessa de Runa, de tricornio de plumas e vestido escarlate de caçadora inglesa, sobre um fundo de paisagem enevoada.

Uma sala mais pequena, ao lado, onde se fazia música, tinha um ar de século XVIII com seus móveis enramelhados de ouro, as suas sedas de ramagens brilhantes: duas tapeçarias de Gobelins, desmaiadas, em tons cinzentos, cobriam as paredes de pastores e de arvoredos.

Defronte era o bilhar, forrado dum couro moderno trazido por Jones Bule, onde, por entre a desordem de ramagens verde-garrafa, esvoaçavam cegonhas prateadas. E, ao lado, achava-se o fumoir, a sala mais cómoda do Ramalhete: as otomanas tinham a fofa vastidão de leitos; e o aconchego quente, e um pouco sombrio dos estofos escarlates e pretos era alegrado pelas cores cantantes de velhas faianças holandesas.

Ao fundo do corredor ficava o escritório de Afonso, revestido de damascos vermelhos como uma velha câmara de prelado. A maciça mesa de pau preto, as estantes baixas de carvalho lavrado, o solene luxo das encadernações, tudo tinha ali uma feição austera de paz estudiosa - realçada ainda por um quadro atribuído a Rubens, antiga relíquia da casa, um Cristo na Cruz, destacando a sua nudez de atleta sobre um céu de poente revoltado e rubro. Ao lado do fogão Carlos arranjara um canto para o avô com um biombo japonês bordado a ouro, uma pele de urso branco, e uma venerável cadeira de braços, cuja tapeçaria mostrava ainda as armas dos Maiais no desmaio da trama de seda.

No corredor do segundo andar, guarnecido com retratos de família, estavam os quartos de Afonso. Carlos dispusera os seus, num ângulo da casa, com uma entrada particular, e janelas sobre o jardim: eram três gabinetes a seguir, sem portas, unidos pelo mesmo tapete: e, os recostos acolchoados, a seda que forrava as paredes, faziam dizer ao Vilaça que aquilo não eram aposentos de médico - mas de dançarina!

A casa, depois de arranjada, ficou vazia enquanto Carlos, já formado, fazia uma longa viagem pela Europa; - e foi só nas vésperas da sua chegada, nesse lindo outono de 1875, que Afonso se

resolveu enfim a deixar Santa Olavia e vir instalar-se no Ramalhete. Havia vinte e cinco anos que ele não via Lisboa; e, ao fim de alguns curtos dias, confessou ao Vilaça que estava suspirando outra vez pelas suas sombras de Santa Olavia. Mas, que remédio! Não queria viver muito separado do neto; e Carlos agora, com ideias sérias de carreira activa, devia necessariamente habitar Lisboa... De resto, não desgostava do Ramalhete, apesar de Carlos, com o seu fervor pelo luxo dos climas frios, ter prodigalizado de mais as tapeçarias, os pesados reposteiros, e os veludos. Agradava-lhe também muito a vizinhança, aquela doce quietação de subúrbio adormecido ao sol. E gostava até do seu quintalejo. Não era de certo o jardim de Santa Olavia: mas tinha o ar simpático, com os seus girassóis perfilados ao pé dos degraus do terraço, o cipreste e o cedro envelhecendo juntos como dois amigos tristes, e a Vénus Citerieira parecendo agora, no seu tom claro de estátua de parque, ter chegado de Versalhes, do fundo do grande século... E desde que a água abundava, a cascatazinha era deliciosa, dentro do nicho de conchas, com os seus três pedregulhos arranjados em despenhadeiro bucólico, melancolizando aquele fundo de quintal soalheiro com um pranto de naiade doméstica, esfiado gota a gota na bacia de mármore.

O que desconsolara Afonso, ao principio, fora a vista do terraço - de onde outrora, de certo, se abrangia até ao mar. Mas as casas edificadas em redor, nos últimos anos, tinham tapado esse horizonte esplêndido. Agora, uma estreita tira de água e monte que se avistava entre dois prédios de cinco andares, separados por um corte de rua, formava toda a paisagem defronte do Ramalhete. E, todavia, Afonso terminou por lhe descobrir um encanto íntimo. Era como uma tela marinha, encaixilhada em cantarias brancas, suspensão do céu azul em face do terraço, mostrando, nas variedades infinitas de cor e luz, os episódios fugitivos duma pacata vida de rio: ás vezes uma vela de barco da Trafaria fugindo do airosamente à bolina; outras vezes uma galera toda em pano,



entrando num favor da aragem, vagarosa, no vermelho da tarde; ou então a melancolia dum grande paquete, descendo, fechado e preparado para a vaga, entrevisto um momento, desaparecendo logo, como já devorado pelo mar incerto; ou ainda durante dias, no pó de ouro das sextas silenciosas, o vulto negro de um couraçado inglês... E sempre ao fundo o pedaço de monte verde-negro, com um moinho parado no alto, e duas casas brancas ao rés da água, cheias de expressão - ora faiscantes e despedindo raios das vidraças acesas em brasa; ora tomando aos fins de tarde um ar pensativo, cobertas dos rosados tenros de poente, quasi semelhanças a um rubor humano; e duma tristeza arrepiada nos dias de chuva, tão sós, tão brancas, como nuas, sob o tempo agreste.

O terraço comunicava por três portas envidraçadas com o escritório - e foi nessa bela câmara de prelado que Afonso se acotumou logo a passar os seus dias, no recanto aconchegado que o neto lhe preparara ternamente, ao lado do fogão. A sua longa residência em Inglaterra dera-lhe o amor dos suaves vagares junto do lume. Em Santa Olavia as chaminés ficavam acesas até Abril; depois ornavam-se de braçadas de flores, como um altar doméstico; e era ainda aí, nesse aroma e nessa frescura, que ele gozava melhor o seu cachimbo, o seu Tático, ou o seu querido Rabelais.

Todavia, Afonso ainda ia longe, como ele dizia, de ser um velho borralheiro. Naquela idade, de verão ou de inverno, ao romper do sol, estava a pé, saindo logo para a quinta, depois da sua boa oração da manhã que era um grande mergulho na água fria. Sempre tivera o amor supersticioso da água; e costumava dizer que nada havia melhor para o homem - que sabor de água, som de água, e vista de água. O que o prendera mais a Santa Olavia fora a sua grande riqueza de águas vivas, nascentes, repuxos, tranqüilo espelhar de águas paradas, fresco murmúrio de águas regantes... E a esta viva tonificação da água atribuía ele o ter vindo assim, desde o começo do século, sem uma dor e sem uma doença, mantendo a rica tradição de saúde da sua família, duro,

resistente aos desgostos e anos - que passavam por ele, tão em vão, como passavam em vão, pelos seus robles de Santa Olavia, anos e vendavais.

Afonso era um pouco baixo, maciço, de ombros quadrados e fortes: e com a sua face larga de nariz aquilino, a pele corada, quasi vermelha, o cabelo branco todo cortado à escovinha, e a barba de neve aguda e longa - lembrava, como dizia Carlos, um varão esforçado das idades heróicas, um D. Duarte de Menezes ou um Afonso de Albuquerque. E isto fazia sorrir o velho, recordar ao neto, gracejando, quanto as aparências iludem!

Não, não era Menezes, nem Albuquerque; apenas um antepassado bonacheirão que amava os seus livros, o aconchego da sua poltrona, o seu whist ao canto do fogão. Ele mesmo costumava dizer, que era simplesmente um egoísta: - mas nunca, como agora na velhice, as generosidades do seu coração tinham sido tão profundas e largas. Parte do seu rendimento ia-se-lhe por entre os dedos, esparsamente, numa caridade enternecida. Cada vez amava mais o que é pobre e o que é fraco. Em Santa Olavia, as crianças corriam para ele, dos portais, sentindo-o acariciador e paciente. Tudo o que vive lhe merecia amor: - e era dos que não pisam um formigueiro, e se compadece da sede duma planta.

Vilaça costumava dizer que lhe lembrava sempre o que se conta dos patriarcas, quando o vinha encontrar ao canto da chaminé, na sua coçada quinzena de veludilho, sereno, risonho, com um livro na mão, o seu velho gato aos pés. Este pesado e enorme angorá, branco com malhas louras, era agora (desde a morte de Tobias, o soberbo cão de S. Bernardo) o fiel companheiro de Afonso. Tinha nascido em Santa Olavia, e recebera então o nome de Bonifácio: depois, ao chegar à idade do amor e da caça fora-lhe dado o apelido mais cavalheiresco de D. Bonifácio de Calatrava: agora, dorminhoco e obeso, entrara definitivamente no remanso das dignidades eclesiásticas, e era o





